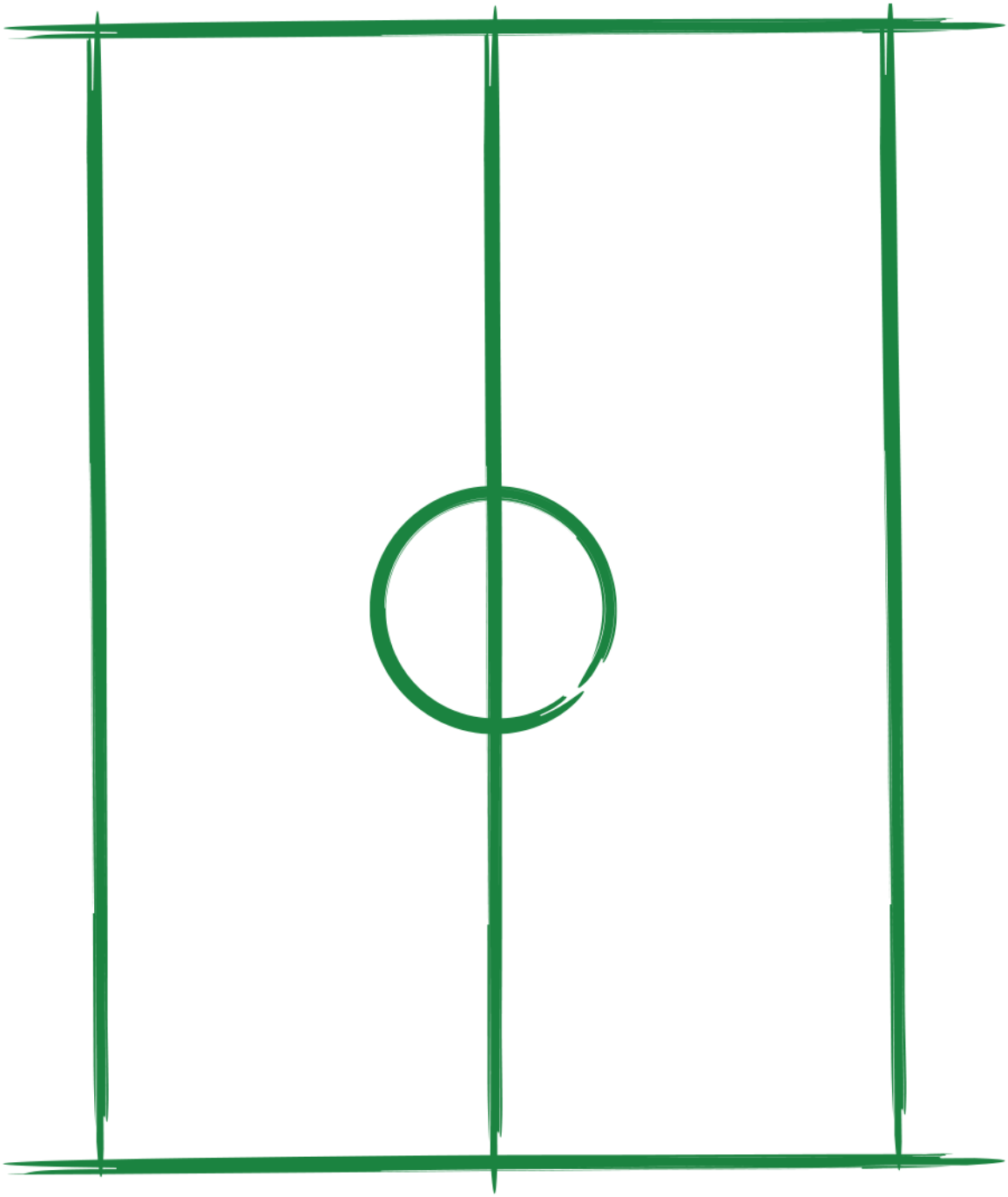
ИСКУССТВО КИНО

№3/4 2018 www.kinoart.ru

3/4

БЕРЛИНАЛЕ-2018_**45–117, 119, 141**
БЕККЕТ И КИНО_**229**
ВЕНЕДИКТ ЕРОФЕЕВ_**268**



«БЕСКОНЕЧНЫЙ ФУТБОЛ»_113

Лейтмотив этого номера – биографическое кино и биографическая литература, которая со времен СССР и до сих пор называется «ЖЗЛ» (жизнь замечательных людей). Писатели, политики, журналисты, аферисты, миллионеры – герои нового номера «Искусства кино». О «ЖЗЛ» – жесткая, но справедливая статья Дмитрия Быкова, одного из самых интересных авторов этой книжной серии.

Отдельный и важный аспект такой проблематики – разговор о литературе и литераторах в кино. Берлинский блок материалов начинается разговором о фильме «Довлатов», а весь номер завершается текстом о Венедикте Ерофееве: мы попытались представить образы (кинематографический и литературный) центральных фигур отечественной словесности второй половины XX века. Кроме них на страницах журнала появляются Сэмюэл Беккет, Федерико Гарсиа Лорка, лауреат Нобелевской премии по литературе Уинстон Черчилль и супергерой множества бестселлеров Дональд Трамп.

Американская повестка, захватившая мир, не ограничивается кино. Мы пишем о современных трендах феминизма в США и России, обозреваем ключевые фильмы оскаровского списка, отмечая главные тенденции: одержимость 1990-ми и экскурс в 1970-е, экономические и политические сюжеты, новые формы эскапизма. Подобные темы интересуют и участников Берлинале-2018: терроризм («Утёйа, 22 июля»), феминизм («Не прикасайся»), экология («Остров собак»). И – неожиданно – спорт в почти мистическом и абсурдистском преломлении («Бесконечный футбол»).

Российские «мотивы» кажутся неизменными и потому требующими рефлексии – об этом свидетельствуют тексты, посвященные важным недавним фильмам («День Победы» и «Смерть Сталина»). Как, впрочем, серьезному осмыслению подлежит и опыт Веймарской республики, столетие которой было представлено в специальной ретроспективе фильмов на Берлинале-2018. Мы сочли необходимым расширить исторический и актуальный сегодня контекст этого события статьей Василия Жаркова.

Фото на обложке: ки-арт к фильму Корнелиу Порумбою «Бесконечный футбол»

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 НИНА ЦЫРКУН
ЧЕРНЫЙ ПЕРЕДЕЛ
Вайнштейн-гейт и кино

13 БОРИС ЛОКШИН
ПРОЕКТ «ТРАМП»
Образы президента

33 АЛЕКСАНДРА АРХИПОВА, АННА КИРЗЮК, ЕЛЕНА ЮГАЙ
«МУЖИК»: ОТ ТОВАРИЩА К ТОВАРУ
Гендерные отношения в России

БЕРЛИН-2018

45 ЕЛЕНА СТИШОВА
НЕ ТО И НЕ ТАК
«Довлатов», режиссер Алексей Герман-мл.

51 АННА НАРИНСКАЯ
ЖАКЕТ И ТАЙНАЯ СВОБОДА
«Довлатов», режиссер Алексей Герман-мл.

55 ЕЛЕНА ОКОПНАЯ:
«...ПРО КАЖДЫЙ ГОЛОС»
Интервью ведет Марина Торопыгина

61 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ПАКЛЯ, ШМАКЛЯ И РВАКЛЯ
«Остров собак», режиссер Уэс Андерсон

66 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
НАТУРЩИКИ
«Не прикасайся», режиссер Адина Пинтилие

70 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ АНЕКДОТ
«Лицо», режиссер Малгожата Шумовская

75 НИНА ЦЫРКУН
ОХОТА НА ОЛЕНЕЙ
«Утёйа, 22 июля», режиссер Эрик Поппе

79 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
ЖЕСТ
«Время дьявола», режиссер Лав Диас

84 АНТОН ДОЛИН
ЭКЗАМЕН
«Моего брата зовут Роберт, и он идиот», режиссер Филип Грёнинг

100 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
ПРОТИВ СИССИ
«Три дня в Киброне», режиссер Эмили Атеф

103 ЮЛИЯ ГУЛЯН
ДРУГОЕ ИРАНСКОЕ
«Свинья», режиссер Мани Хагиги

107 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ФРАНЦУЗСКИЙ ФИЛЬМ
«Ева», режиссер Бенуа Жако

113 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ
«Бесконечный футбол», режиссер Корнелиу Порумбою

ОПЫТ

119 СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
ПЕРЕД САМОЙ ВОЙНОЙ С ЭФИОПАМИ
Берлинале-2018: ретроспектива «Пересматривая фильмы веймарской эпохи»

128 ВАСИЛИЙ ЖАРКОВ
НЕУМЕЛАЯ ДЕМОКРАТИЯ
Веймарский путь

141 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ЭТОТ ВОЗДУХ ПУСТЬ БУДЕТ СВИДЕТЕЛЕМ
«День Победы», режиссер Сергей Лозница

148 ОЛЕГ КОВАЛОВ
ЭСТЕТИКА ПОРАЖЕНИЯ
«День Победы», режиссер Сергей Лозница

153 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
МЕРТВ, ПОТОМУ ЧТО ВСЕСИЛЕН
«Смерть Сталина», режиссер Армандо Иануччи

160 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
СТАРЫЙ ТЕМНЫЙ ДОМ
«Темные времена», режиссер Джо Райт

166 ВСЕВОЛОД КОРШУНОВ
МАНИФЕСТ НОЛАНА
«Дюнкерк», режиссер Кристофер Нолан

РЕПЕРТУАР

175 МИХАИЛ ИДОВ
ПРОТИВ ПРАВДЫ
«Тоня против всех», режиссер Крейг Гиллеспи

179 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
В КОНЕЧНОМ СЧЕТЕ
«Все деньги мира», режиссер Ридли Скотт

184 НАТАЛЬЯ ФАДЕЕВА
ПЕНЕЛОПА
«Большая игра», режиссер Аарон Соркин

189 ДМИТРИЙ КРИВОШЕЕВ
ЗНАКОМСТВО С РОДИТЕЛЯМИ
«Прочь», режиссер Джордан Пил

195 АНТОН ДОЛИН
ТОНКАЯ МАТЕРИЯ
«Призрачная нить», режиссер Пол Томас Андерсон

204 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
НЕ ЗАБЫВАЙ
«Тайна Коко», режиссеры Ли Анкрич, Эдриан Молина

210 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
НА ПОСТУ
«Секретное досье», режиссер Стивен Спилберг

214 НИКИТА КАРЦЕВ
ИГРА В ГРААЛЬ
«Первому игроку приготовиться», режиссер Стивен Спилберг

ПУБЛИКАЦИИ

219 ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА
ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЛУНУ
Сценарий короткометражного фильма

229 ЛЕВ НАУМОВ
ФИЛЬМ «ФИЛЬМ»
Коллизия литературы и кино. Сэмюэл Беккет

ЧТЕНИЕ

259 ДМИТРИЙ БЫКОВ
«ЖЗЛ», ИЛИ ЖАЛКАЯ ЗАМЕНА ЛИТЕРАТУРЫ

268 ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ, МИХАИЛ СВЕРДЛОВ
ВЕНЕДИКТ: МОСКВА — АБРАМЦЕВО — МОСКВА
Глава из книги «Венедикт Ерофеев. Посторонний»

294 SUMMARY

MY BODY

Нина Цыркун

ЧЕРНЫЙ ПЕРЕДЕЛ

Скандал года случился на церемонии вручения премии «Золотой глобус», на которой женщины появились в черных платьях, чтобы выразить солидарность с жертвами сексуального харассмента. Акция была инициирована движением Time's up («Время прошло»), созданным известными деятельницами Голливуда в знак борьбы с гендерным неравноправием в русле безбрежного течения женщин, признающих себя жертвами сексуального насилия Me Too[1]. Акция подытожила и открыла в бесконечность кампанию по выявлению случаев харассмента, кульминацией которой стала публичная обструкция независимого продюсера Харви Вайнштейна, в результате чего он покинул свой пост в собственной компании. Ему не помогло даже то, что в прошлом году он создал пятимиллионный фонд для поддержки женщин, желающих снимать кино.

Надо сказать, что скандалы такого рода не новость в Голливуде, и характерно для них то, что подогреваемое прессой общественное мнение выносит свой вердикт до всякого судебного разбирательства и вынесения решений в соответствии с законом. После случая с Вайнштейном дальше пошло по принципу домино. Достаточно вспомнить изгнание Кевина Спейси из сериала «Карточный домик» и фильма «Все деньги мира» из-за обвинения в сексуальном домогательстве, произошедшем почти тридцать лет назад. История с Вайнштейном и другими жертвами кампании – калька известных прецедентов. Целая буря разразилась еще в начале 1920-х, в период немого кино, когда знаменитый комик Роско «Фатти» Арбакль был обвинен в изнасиловании и убийстве актрисы. После длительного расследования его признали невиновным по всем пунктам, но к тому моменту карьера актера была абсолютно

1. Так и Берлинале 2018 года, держа марку политического фестиваля, провозгласил лозунг NO to Discrimination! и объявил себя форумом для жертв и свидетелей дискриминации, харассмента и эксплуатации с открытыми панельными обсуждениями и семинарами.

разрушена. В таких случаях хочешь не хочешь возникают мысли о том, кому это выгодно. Теперь вот на пике кампании как бы вдруг возник лозунг «Опру Уинфри в президенты!». Вроде логично: после чернокожего Обамы и полшага не дошедшей в Белый дом женщины Клинтон в самый раз баллотироваться чернокожей женщине, живому воплощению американской демократии. Здесь как нельзя кстати оказывается ореол непримиримого борца за права угнетенных, каковыми любят изображать себя женщины в самых свободных странах. Но политика – область не моей компетенции, я остановлюсь на кино.

После скандала с Вайнштейном (затронувшего среди прочих ветеранов Дастина Хоффмана и Вуди Аллена) многие деятели американского кино поспешили заранее откреститься от возможных претензий. К примеру, Майкл Дуглас опроверг компромат, который будто сообщила насчет него в Variety и The Hollywood Reporter некая сотрудница, которая тридцать два года назад с ним работала. На самом деле харассмент – акт обоюдоострый; он может поставить в ситуацию жертвы и мужчину. Вот Майкл Дуглас в 1994 году снялся в фильме «Разоблачение» Барри Левинсона, где его герой как раз попадал под напор эротического желания со стороны начальницы, а когда он проявил стойкость, из мести его же она и обвинила в сексуальных домогательствах.

Это оружие легко обращается против тех, кто его первым поднял. В 1997 году профессор университета Дьюк, литературовед и психолог, феминистка со стажем Джейн Гэллоп опубликовала книгу «Феминистка, обвиненная в сексуальном домогательстве». Она пожаловалась на то, что две студентки написали против нее заявление, обвиняя в харассменте, «потому что я сексуализировала атмосферу, в которой работаю. Когда сексуальный харассмент определяется как вторжение секса в профессиональные отношения, вполне возможно оказаться одновременно и феминистом, и сексуальным харассером»[2]. Классический сценарий предполагал в самом понятии сексуального харассмента наличие гендерной дискриминации, особенно когда он касался профессиональной деятельности. Свежая тенденция – находить харассмент там, где никакой дискриминации нет[3]. А ведь я-то, оправдывалась в свое время Гэллоп, всего лишь хотела вывести моих студентов из эмоционального паралича, передать им силу желания и в том числе желания познания, так зажгли когда-то меня, когда я была студенткой… Вот и Вайнштейн ссылается на времена, когда все было иначе, когда в разгаре была сексуальная революция и многое было дозволено, что сегодня так яростно осуждается. В отличие от закона, общественное мнение имеет обратную силу. А в итоге теперь, по слову Гэллоп, наблюдается печальный сдвиг к «стерильности и безликости». «Мы превратились в бесполых манекенов»[4], – сказала в разгар скандала с Вайнштейном Камилла Палья.

Палья много лет ведет войну против экстремистских форм борьбы за равноправие с ортодоксальными феминистками-теоретиками,

2. *Gallop Jane*. Feminist Accused of Sexual Harassment. Duke University Press. 1997. P. 11.

3. Я даже не буду пытаться определить сам безразмерно разросшийся термин «харассмент», но замечу, что домогательство в этом случае официально допускает, что оно будет встречено «охотно». И жертва может в нем активно участвовать, даже если оно оскорбительно. См.: Preventing Sexual Harassment (BNA Communications, Inc.) SDC IP.73 2017 Edition. // www.bna.com/ preventing- sexual-harassment-p17179873502/

4. Camille Paglia Predicted 2017. What the ’90s provocateur understands about the Trump era. Interview by Molly Fischer// The Cut// https:// www.thecut.com/2017/03/what-camille-paglia-understands-about-the-trump-era.html// March 7, 2017.

выдвигая в качестве базисного тезиса тот факт, что война полов – не следствие социальной несправедливости, а природное разделение ролей, без которых невозможны ни секс, ни любовь. В отличие от большинства коллег-феминисток, Камилла Палья утверждает, что закрепленные в обществе стереотипы мужского и женского не являются привнесенными, а отражают подлинно природное положение вещей, где главными фигурами выступают брутальный мужчина и женщина-соблазнительница, причем нередко соблазнительница агрессивная. А вот идеал бизнес-вумен, успешно конкурирующей с мужчинами на их территории, есть, согласно теории Палья, поражение женского, ибо в результате победу одерживает мужской принцип и торжествует мироустройство по мужскому принципу. Женщина, не скрывающая своей сексуальности, а, напротив, всячески ее подчеркивающая и утрирующая, – вот каким должен быть актуальный идеал. Ибо секс – это основа власти женщины, которая предстает не жертвой, а хозяйкой и повелительницей в сексуальном поединке и в любом другом. В феминистской идеологии мужское и женское предстает как борьба рационального аполлонического (мужского) и хтонического дионисийского (женского) начал. Увлекшись сражением за равноправие, женщины отказываются от своего дионисийского начала, тем самым принимая на себя аполлонический мужской принцип идентификации и тем обеспечивая свое гендерное поражение. Подлинное утверждение в правах Палья, расходясь с классическим феминизмом, усматривает в подчеркивании сексуальности как основы женской власти[5]. Именно в этой сфере находится настоящий козырь женщин – соблазнительниц по природе, как Катрин Денёв в «Дневной красавице» или Шэрон Стоун в «Основном инстинкте», использующих сексуальность как оружие, акцентируя само существо женской природы и тем подрывая основы мужской власти.

Еще в 1981 году в статье «Архимед и парадокс феминистской критики» Майра Джелен задалась таким вопросом. Вот Архимед сказал: дайте мне точку опоры, и я переверну мир. Если феминистки говорят о пересмотре установившегося порядка (Time is up), то им следует вернуться к точке опоры, то есть к истории и природе. Для этого им нужно поместить женщину в центр альтернативного контекста, в женский анклав, который был бы отделен от мужских взглядов, амбиций и претензий, на остров, отделенный от мужского мира. Утопичная сама по себе, такая стратегия предполагает выстраивание собственной системы аргументации или создание женского по преимуществу кино. А вот это, как показывают другие феминистски ориентированные исследовательницы, вряд ли достижимо. Женское кино может существовать лишь как контрапункт к доминирующей традиции (Лора Малви); как ре-визия ортодоксального канона (Мэри Энн Доан, Линда Уильямс, Патрисия Мелленкампф)[6]. Это говорит не об ущербности женской режиссуры; это лишь факт ее исторической обусловленности, запоздалости во времени – женщины пришли в кинорежиссуру, когда

5. *Paglia Camille*. Sexual Personae: Art and Decadencefrom Nefertiti to Emily Dickinson. New Haven: Yale University Press, 1990.

6. См., например, название книги Люси Фишер Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema (Princeton, NJ: Princeton. University Press, 1989), что можно перевести как «Контркадр» или «Ответный удар».

уже выкристаллизовались каноны, были изобретены жанры, отточилась стилистика и апробировались темы. Поэтому не только женщины занимают традиционные мужские места и роли (как, например, в вестерне Гэвина О'Коннора «Джейн берет ружье»), но и мужчины (как в «За бортом» Боба Фишера и Роба Гринберга – римейке комедии Гарри Маршалла). И не важно, что эти два фильма поставлены мужчинами – ведь их и в стане феминизма немало, в том числе теоретиков.

Возвращаясь к статье Джелен, добавлю: она напомнила, что Архимеду не удалось найти опорную точку и что мир он не перевернул. В своей статье она обращается к истории литературы и обнаруживает там примеры, которые вряд ли воодушевят сторонниц передела мира. Утопический «женский остров» оказывается в лучшем случае полуостровом, неразрывно скрепленным с материком мужского мира. Мириам Хэнсон в капитальной монографии «Вавилон и Вавилонское столпотворение» как раз обращается к истории и природе и подробно останавливается на одном из ключевых женских образов – женщины, качающей колыбель в фильме Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость», где этот кадр как интерлюдия связывает четыре эпизода из разных исторических эпох, на протяжении которых любовь борется с нетерпимостью. В течение многих десятилетий этот иконический образ, созданный Лиллиан Гиш, был символом чуть ли не святого материнства. Его считали универсально человечным, родным и почти матриархатным. Он возник благодаря стихотворной строчке Уолта Уитмена «Из колыбели бесконечно баюкающей…». Но, как пишет Хэнсон, многие авторы даже не озаботились проанализировать этот «центральный символ», «общий деноминатор» фильма, воспроизводя похожие друг на друга стереотипные оценки: «колыбель, из которой вышли поколения человечества», образ, репрезентирующий «бесконечную смену поколений, идущих в будущее», или «символическая женщина-мать… олицетворяющая вечную эволюцию человечества, выполняя волю создателя», «фигура мира, света… плодородия, бесконечной доброты, которая в конце концов восторжествует». Однако этот образ совсем не соответствует тем смыслам, которые вкладывал в него Уитмен. В стихотворении «Из колыбели бесконечно баюкающей», открывающем цикл «Морские течения», колыбель метафорически связывается с ночным морем (океаном), который предстает в тропе матери. Но мать у Уитмена совсем не добра и не невинна. О ней говорится: «неистовая старуха», «с сердитою жалобой гневная старая мать ворчит и всё жалуется», «ты нежно и тихо лепечешь мне: «Смерть». Смерть и еще раз смерть, да, смерть, смерть, смерть». И в итоге коннотации уитменовской метафорики направляют колыбель в фильме Гриффита – вопреки воле автора – в сторону образа «неистовой старухи», «дикой древней матери», пример которой – Екатерина Медичи, «шипящая змея» (так она обозначена интертитром), сладострастно наблюдающая спровоцированную ею резню маленьких детей в Варфоломеевскую ночь. Таким образом, заключает Хэнсон, как и Уитмен, Гриффит ассоциирует материнскую

«Разоблачение», режиссер Барри Левинсон

власть с вечным повторением, поражением и смертью[7]. В 1992 году Кёртис Хэнсон снял фильм «Рука, качающая колыбель» в жанре, уже закаталогизированном как «материнский триллер» (maternity thriller), отсылающем не к Уитмену и не к Гриффиту, а к строчке из стихотворения Уильяма Росса Уоллеса: «рука, качающая колыбель, правит миром». Строка приобретает зловещий смысл, когда героиня (Ребекка Де Морней), подталкиваемая неутоленной жаждой материнства, не просто соблазняет чужого мужа, но присваивает себе целиком семью вместе с детьми, а соперницу пытается уничтожить с потрясающей жестокостью и хладнокровием, заставляя задыхаться в астматическом приступе и обрушивая на нее стеклянную крышу оранжереи. Конечно, поскольку режиссер фильма мужчина, его легко заклеймить ярлыком «мизогинии», но ведь женщины-то не отказывались в нем сниматься. Эти примеры, на мой взгляд, красноречиво показывают, какой вектор развития предлагается «черным переделом», заявленным демонстрантками на церемонии вручения «Глобусов».

Волна современного женского движения поднялась в русле общего демократического подъема конца 1960-х годов, о котором с ностальгической грустью вспоминает Джейн Гэллоп; когда возник призыв видеть в женщине ее женскую суть, а самой женщине смотреть на мир не замутненными ролевыми фильтрами глазами. Так же как мужчины, пришедшие для поддержки коллег на вручение «Глобусов» в черном, некоторые авторитетные киноведы-мужчины заняли феминистскую позицию. Своего рода катехизисом нового подхода к кинематографу стала статья Стивена Хита «Различие», опубликованная в журнале Screen. Хит писал, что биологические гендерные различия воспроизводятся обществом как социальные: биологический и социальный «господин» мужчина разрабатывает и собственный кинематографический проект, отражающий принципы эксплуатации по всем

7. *Hansen Miriam*. Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Cinema. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London. 1991. P. 213.

«Роковое искушение», режиссер София Коппола

фронтам. А Робин Вуд на страницах Film Quarterly, тоже подчеркнув, что западный порядок воплощает принцип патриархального авторитета и хозяин его – белый, буржуазный, гетеросексуальный мужчина, добавил, что женское бессознательное относится к более регрессивной стадии развития человечества, доэдиповой эпохе (то есть не связанной с фигурой отца); оно ориентировано на отождествление собственного тела с телом матери и удвоение его. Таким образом, природа женщин нарциссична, женщина склонна к любованию собой, мультиплицированию себя самой и выставлению себя напоказ. Здесь я хочу вспомнить то, что писала о себе Мэрилин Монро: «…Стремление привлечь к себе внимание почему-то усиливалось по воскресеньям в церкви. Как только прихожане запевали псалом под аккомпанемент органа, мне неудержимо хотелось сбросить с себя всю одежду. Возникало отчаянное желание предстать перед господом обнаженной на виду у всех. […] Иногда я фантазировала: вот я вхожу в церковь в широком, колоколом, платье, под которым ничего нет. А люди ложатся на спину в проходе и смотрят на меня снизу. В этом желании показаться обнаженной не было ничего постыдного или греховного. Просто мечта о том, что на меня смотрят, ослабляла жгучее чувство одиночества»[8].

Стремление привлечь к себе внимание как характерная черта обнаруживается у героинь фильма Софии Копполы «Роковое искушение» (2017), отмеченного в Канне призом за лучшую режиссуру, но не попавшего в номинации ни на «Глобус», ни на «Оскар». Роман Томаса Куллинана «Обманутый» про капрала-северянина, оказавшегося в закрытом заведении южанок во время войны Севера и Юга, вышел в свет в 1966 году, и его сразу же экранизировал Дон Сигел, сняв Клинта Иствуда в главной роли. Глядя из сегодня, новое обращение к этой книге Софии Копполы можно считать упреждающим ударом против возникшей в том же 2017-м кампании. Приютив дезертира

8. *Монро Мэрилин*. История моей жизни. – «Искусство кино», 1992, № 4, с. 156.

Джона Макбёрни (Колин Фаррелл) у себя в пансионе, его обитательницы размышляли – выдать ли врага-северянина своим или «поступить по-христиански», то есть подлечить раненого солдата и держать в доме, пока не поправится. Тем временем у хозяйки пансиона Марты Фарнсуорт (Николь Кидман), учительницы Эдвины (Кирстен Данст), старшей девочки Алисии (Элль Фаннинг) и других девочек-подростков просыпается недвусмысленный интерес к гостю, поначалу робкий, как раз в виде желания понравиться. Одна надевает жемчужные сережки, другая прикалывает брошь, которую доставала лишь к Рождеству, третья выбирает платье с вырезом. Макбёрни по положению своему – скорее пленника, чем гостя, – зависим от всех в доме, и обитательницы пансиона обсуждают будущую судьбу постояльца при нем так, словно его и нет. Ему отводится роль объекта, пребывающего во власти хозяев. То есть женщины исполняют ту роль, которая обычно принадлежит мужчине-режиссеру, объективирующему женщину как товар, и мужчине-зрителю, глядящему на нее в разных соблазнительных видах на киноэкране. Но в этом фильме все наоборот. То есть достигается (не режиссером, который в данном случае лишь регистрирует событие, а персонажами) феминистский идеал «перераспределения мира» – введение в репрезентационное поле женского бессознательного, избирающего мужчину своей жертвой, объектом удовлетворения сексуального аппетита. Ситуация сходна с историей в фильме Боба Райнера «Мизери» (1990) – экранизации триллера Стивена Кинга, где «стреноженный» мужчина оказывался жертвой в руках женщины, подобравшей его после автоаварии. Кстати, последнюю играла Кэти Бейтс, нисколько не похожая на стерв из нуара, напротив, стопроцентное воплощение добропорядочной домашней средней американки.

Обитательницы пансиона в «Роковом искушении», предстающие перед нами либо в скудном дневном свете, проникающем в окна сквозь густую листву, либо в неверном свете свечей, кажутся ирреальными, призрачными и возвышенно прекрасными, особенно фарфоровая Марта или снятая в ракурсах прерафаэлитов Эдвина. Девочки ведут себя ничуть не более робко, чем взрослые женщины; под внешностью ангельских созданий бушуют демоны, которых, наверное, имела в виду одна из героинь дебютного фильма Софии Копполы «Девственницы-самоубийцы». И несчастный пленник подвергается харассменту, как сказали бы юристы, в извращенной форме.

По-видимому, харассмент при всей необъятности термина все же можно считать частным случаем стремления к перераспределению мира, утверждения женского превосходства, исходящего из отголосков матриархатных представлений о женщине как матери-прародительнице, той, которая, как говорится у Уитмена, сначала гонит, а потом оплакивает. Этот алгоритм парадигмального женского поведения артикулирует Альма, героиня фильма Пола Томаса Андерсона «Призрачная нить» (2017). Она говорит мужу, которого уже пробовала отравить, но решила помиловать: «Я хочу, чтобы ты лежал пластом,

слабый и нежный, предоставленный только мне. И тогда я захочу, чтобы ты опять стал сильным».

А теперь о том, в чем мне видится ирония всего этого хайпа. Одной из яростных обличительниц, выступивших на той самой церемонии, была Николь Кидман, как всегда убедительно исполнившая роль сексуальной домогательницы в «Роковом искушении». А Опра Уинфри первой из чернокожих женщин получила «Золотой глобус» в номинации, носящей имя Сесила Де Милля, прославившегося серией комедий, где женщины выступали обманщицами, предательницами, коварными соблазнительницами режиссера, под угрозой введения в Голливуде федеральной цензуры переквалифицировавшегося в мастера библейских и евангельских эпосов. И вот еще: свой отчет о пресловутой церемонии обозреватель Los Angeles Times Патрик Джайлс назвал «Боже, какие дивные бриллианты!». И правда, черный цвет платьев не помешал дамам радикально открыть свои соблазнительные прелести глубочайшими декольте и дополнить туалеты драгоценностями. Это напоминает уловку, придуманную дизайнерами, чтобы компенсировать запрещенные «кодексом Хейса» декольте: они ввели в обиход закрытые по самую шею, но «обливные», облегающие фигуру платья, в которых женщины выглядели более раздетыми, чем в декольтированных. Вот и теперь открытые платья с бриллиантовыми украшениями замечательно коррелировали с агрессивными речами от лица жертв в ярком свете софитов, привлекающих к себе внимание не только сидящих в зале, но и миллионов телезрителей. Жертв, с энтузиазмом воссоздающих типичную для «мужского взгляда» традиционную ситуацию привлекательной «женщины в опасности» – контрудара, как сказала бы Люси Фишер. ◆

Борис Локшин

ПРОЕКТ «ТРАМП»

Портрет художника в старости

Художник – чувствилище своей страны, своего класса, ухо, око и сердце его: он – голос своей эпохи.

Максим Горький

14:45. Мой друг, очень успешный и широко известный художник звонит поприветствовать меня и заодно приглашает на открытие выставки… Несколько месяцев назад я заходил к нему в студию. Мы стояли, болтали, когда вдруг ни с того ни с сего он сказал: «Хочешь посмотреть, как я заработаю двадцать пять тысяч долларов перед ланчем?» «Конечно», — сказал я, хотя понятия не имел, что он имеет в виду. Он поднял с пола большую открытую банку с краской и вылил часть краски на кусок холста, расстеленный на полу. Потом он взял банку с краской другого цвета и тоже вылил часть на холст. Он повторил это четыре раза, и все это заняло ну, может быть, две минуты. Когда он закончил, он повернулся ко мне и сказал: «Всё, порядок. Я только что заработал двадцать пять тысяч. Пошли есть». Он улыбался, но был при этом абсолютно серьезен. Он хотел показать, что большинство коллекционеров не видят разницы между этим двухминутным искусством и картинами, которые имеют для него значение. Они просто *хотят купить его имя*. Мне всегда казалось, что многие современные художники — это просто жулики, а самые успешные из них гораздо лучшие сейлсмены и промоутеры, чем художники.

Дональд Трамп. «Искусство заключать сделки»

Вместо вступления

Каждое утро с еще только на одну четверть открывшимися глазами пялюсь в планшет. Буквы дрожат, мигают, расплываются, не сходятся в слова, но вот уже

Предмет домашнего хозяйства автора статьи. Подарок с родины

складываются, зато слова не соединяются в предложения, не имеют смысла. Я начинаю просыпаться. Мне нужны новости, как рюмка с похмелья.

Ну же… Скорее… Что нового он успел учудить? Кого обидел? С кем поссорился? Кого уволил? Какую мерзость написал в своем Твиттере? Какую чушь ляпнул в прямом эфире? Про что наврал? И поставил ли меня на границу ядерной катастрофы? Ну еще не то чтоб катастрофа… если она и будет, то не будет ни его, ни меня, а это невозможно себе представить, но чтобы на самую-самую границу… А что по этому поводу сказал этот? А вот тот? А тот? А эмигранты как? А женщины? А афроамериканцы? А папа римский что ответил? А Меркель? А Путин?

Что?! Он просто прочитал по бумажке речь? Вот просто так взял и прочитал речь?! За весь день просто прочитал речь и только? Как какой-нибудь Обама, господи прости. Нет, мы так не договаривались! Мне и вставать-то рано сегодня незачем. Все равно воскресенье. В сторону планшет, и с головой под одеяло. Ух как же я его ненавижу! Каждый раз, когда вижу это тупое самодовольное выражение лица, у меня все внутри переворачивается!

И сколько сейчас таких, как я? Полстраны? Полмира? Вот она, воплощенная мечта любого современного художника. Крошечная рамка мобильного телефона… Рамка таблетки, немного пошире… Гигантский плазменный телевизор на стене, как картина в галерее. А в рамке этой картины всегда он, о нем, про него…

Художник

Через шесть дней после террористического акта 11 сентября 2001 года великий немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен провозгласил случившееся «величайшим произведением искусства космического

масштаба». Казалось бы, всеобщее осуждение, практически остракизм, которому подвергли композитора за это высказывание в последние годы его жизни, должны были послужить уроком для остальных. Но еще через год, может быть, не самый великий, но наверняка один из самых успешных художников современности Дэмиен Хёрст заявил, что «события 9.11», с его точки зрения, были «произведением искусства» и террористы «достигли того, что никто до них не считал возможным» на художественном уровне.

От подобной людоедской эстетики слегка подташнивает, но если абстрагироваться от нескольких тысяч жертв, то это событие действительно отвечает критериям гигантского перформанса:

1. 9.11 был тщательно срежиссированным и много раз отрепетированным спектаклем.
2. Аудиторией этого спектакля был весь мир.
3. Его создатели смогли донести свою точку зрения в наиболее эффективной из возможных форм.

Наверное, единственным событием, которому удалось приблизиться к этому «художественному» уровню, стало 8 ноября 2016 года, день, когда известный нью-йоркский девелопер и медиаперсонаж Дональд Трамп был избран американским президентом, и все, что этому событию предшествовало. По своему шоковому воздействию на страну, да что там на страну – на весь мир, оно было сравнимо с 11 сентября. Можно с уверенностью сказать, что у этого события был единственный автор. Оно было кульминационной точкой проекта, целиком задуманного и реализованного одним-единственным человеком, который неоднократно называл себя художником, а свою деятельность формой искусства. В этом проекте как в зеркале отразилась наша межеумочная эпоха, со всеми ее проблемами, вопросами и неопределенностями. Он пока не завершен. Но его уже вполне можно оценивать по критериям искусства, а Трампа считать выдающимся современным художником.

Вся жизнь и деятельность сорок пятого американского президента – это рисование одного гигантского, грубого, корявого, кичеватого, но очень выразительного автопортрета. Так получилось, что в этот процесс оказались втянуты вся страна и весь мир. О Трампе-человеке нельзя сказать ничего. Он растворился в собственно портрете. Трамп-художник и Трамп как произведение этого художника давно уже неразделимы. И, как и всякое выдающееся художественное произведение, «Проект «Трамп» является крайним выражением духа своего времени.

Автор этого произведения далеко не молод, ему за семьдесят. Но похоже, что именно сейчас он вышел на пик своих творческих сил и возможностей. За свою долгую творческую жизнь он примерял различные маски, пробовал себя в различных художественных жанрах, использовал разнообразные техники, сохраняя при этом свой неповторимый стиль и оставаясь самим собой. Этот текст является попыткой

осветить некоторые аспекты художественной биографии Дональда Трампа, сорок пятого президента Соединенных Штатов Америки.

Писатель

Первая и самая успешная книга Дональда Трампа вышла в свет в 1987 году. Будущему президенту было чуть больше сорока. Его имя уже украшало многие строения на Манхэттене. По большей части эти строения были массивными, очень высокими и более или менее безобразными. Впрочем, в то время почти все так строили. Книга называлась «Искусство заключать сделки» (The Art of the Deal) и начиналась она так: «Я не делаю этого ради денег. У меня их достаточно. Гораздо больше, чем мне когда-нибудь может понадобиться. Я делаю, чтобы делать. Сделки для меня – форма искусства. Одни рисуют великолепные картины, другие пишут чудесные стихи. А я люблю заключать сделки. Желательно крупные сделки».

Эта цитата стала практически классикой. Книга Трампа в течение сорока восьми недель держалась тогда в списке бестселлеров «Нью-Йорк таймс». Тринадцать недель на первом месте. Это очень долго. Сам Трамп говорил, что его книга – вторая в мире по популярности после Библии. Он, конечно, преувеличивает, но преувеличение – это часть его творческого метода. В своей книге он называет этот прием правдивой гиперболой и объясняет его так: «Это невинная форма преувеличения. И это очень эффективно для продвижения вашего продукта».

Он, правда, не сам это придумал. Слова про «правдивую гиперболу» – это не совсем его слова. Вернее, это совсем не его слова. Книгу от первого до последнего слова написал журналист Тони Шварц. Его имя указано на обложке в качестве соавтора. И он честно получил свою половину гонорара. Но, с другой стороны, это слова Трампа, персонажа книги Шварца и Трампа. Что в некотором роде возвращает их принадлежность тому, кто их в книге произносит, – известному нью-йоркскому девелоперу, магнату, дельцу и светскому персонажу Дональду Трампу. Это порождение фантазии Тони Шварца и есть тот самый Дональд Трамп, #RealDonaldTrump трамповского Твиттера, которого знает весь мир.

Сравнение Трампа с художником – это тоже идея Шварца. Но она пришлась Трампу чрезвычайно по душе. Настолько, что он стал повторять ее в своих многочисленных интервью. «В крупных сделках есть красота. Это мой холст. И я на нем творю», – говорит он, например, в 90-м году интервьюеру из «Плейбоя». Тут дело, конечно, не в сделках. За свою жизнь Трамп заключил множество сделок. Многие из них были достаточно удачными, а многие, напротив, катастрофичными. Сколько денег на самом деле он заработал, а сколько задолжал, не знает никто, возможно, даже он сам. Но не «искусство заключать сделки» сделало его тем, кем он стал. Главное и единственное произведение Трампа – это он сам во всех своих многочисленных ипостасях. Одна из них – писатель.

Впоследствии Трамп выступал в роли автора множества книг: «Как выжить наверху», «Путь наверх…», «Как стать богатым», «Искусство возвращения наверх» и так далее…

Кроме того, под его именем в 2000 году вышла книга «Америка, которую мы заслуживаем»[1]. Она во многом стала программой его президентской кампании через шестнадцать лет. Но главным образом интересна она тем, что в ней Трамп (точнее, тот, кто на самом деле писал эту книгу) предсказал, что в ближайшее время Америка подвергнется беспрецедентной террористической атаке. В книге даже несколько раз упомянуто имя Усамы бен Ладена. Правда, не в связи с предстоящим терактом, но все-таки… Настоящий художник всегда немного пророк…

Дональд Трамп – автор более чем десятка книг, среди которых никак нельзя не упомянуть эротический триллер Trump Tower[2], вышедший в свет всего-то шесть лет назад. В лучших постмодернистских традициях один из ключевых персонажей – автор, Дональд Трамп, причем солидная часть произведения посвящена сексуальной жизни этого персонажа. Там и Билл Клинтон появляется в качестве одного из героев.

Читал ли Трамп хотя бы одну из своих книг – неизвестно.

Бизнесмен

Фред Трамп, отец Дональда, сколотил состояние на строительстве и аренде недорогих домов в Бруклине и Квинсе. Он начинал с крошечных односемейных домиков, потом строил первые в городе супермаркеты. Во время войны строил казармы. После войны – дешевые многоквартирные дома, субсидированные государством. Был очень скуп. В целях экономии лично готовил смеси для уничтожения тараканов. Ездил на стройки в конце рабочего дня и подбирал валявшиеся без дела гвозди, чтобы зря не пропали.

К тому моменту, когда его второй сын, Дональд, начал свою карьеру, Фред создал целую империю, которой управлял почти до самой смерти из неприметного бруклинского офиса, переделанного из бывшего кабинета зубного врача. Был человеком принципиально непубличным, зато в нью-йоркском муниципалитете его знала каждая собака.

Манхэттен Фреда никогда не привлекал. Но именно его связи и репутация в гораздо большей степени, чем его деньги, позволили молодому Дональду Трампу приступить к завоеванию этой неприступной цитадели. В двадцать девять лет он реализовал свой первый большой проект – построил на 42-й улице рядом с железнодорожным вокзалом стеклянный небоскреб отеля Grand Hyatt.

С того времени он построил в Нью-Йорке довольно много – начиная с гигантской уродливой Trump Tower на Пятой авеню, где в огромном и удивительно безвкусно обставленном трехэтажном пентхаузе на верхних этажах он сам и поселился, и кончая двумя симпатичными катками в Центральном парке.

1. С Дейвом Шиффлеттом.

2. С Джеффри Робинсоном.

Когда двадцатидвухлетний Дональд Трамп присоединился к бизнесу отца, вся империя Трампов оценивалась в 40 миллионов долларов. Через пятнадцать лет Трамп-младший контролировал миллиард. Он строил дорогие многоквартирные дома, поля для гольфа, многочисленные отели и казино, покупал авиалинии и яхты, владел телевизионными викторинами, велосипедными гонками, конкурсами красоты, целой федерацией американской борьбы (wrestling – нечто среднее между борьбой и цирком), коммерческим университетом и даже настольной игрой с собственным портретом на обложке. И на всем, что принадлежало ему, он огромными золотыми буквами помещал свое имя.

Был ли Трамп выдающимся предпринимателем? Все-таки, чтобы заниматься такого рода бизнесом, нужно уметь согласовывать интересы огромного количества людей, постоянно рассматривать сотни разных возможностей, убеждать, находить деньги, договариваться, производить впечатление.

Недоброжелатели Трампа из бывших знакомых, сотрудников и коллег по бизнесу утверждают, что он полуграмотен, что, скорее всего, он практически не умеет читать. Что он неспособен обрабатывать информацию. Что он не может сосредоточиться ни на чем дольше чем на тридцать секунд. Что он отвергает всякую экспертизу и доверяет только своим инстинктам. Что иметь с ним дело – это все равно, что иметь дело с пятилетним ребенком. Очень может быть, что на многих людей он производил именно такое впечатление. Тем не менее в свете всей его карьеры эти впечатления не вызывают особенного доверия.

С другой стороны, нельзя сказать, что у тех, кто называет Трампа обыкновенным шарлатаном, нет серьезных аргументов. Трамп регулярно терял огромные деньги. Не то четыре, не то шесть раз (мнения

на этот счет расходятся) его компании объявляли банкротство. В 1990 году, по сведениям Wall Street Journal, он был должен два миллиарда. Его общее состояние на тот момент составляло минус триста миллионов. В какой-то момент его отец Фред Трамп послал своего персонального адвоката в трамповское казино, чтобы тот купил там фишек на три миллиона и тем самым спас сына от немедленного персонального банкротства.

Но все эти несчастья почему-то не сказывались на деловой репутации Трампа. И он выкручивался из любых денежных переделок, и покупал новые шоу, и строил новые поля для гольфа, и получал новые деньги, и вовлекал множество новых людей в свои проекты. Как ему это удавалось? Почему люди давали и давали ему деньги? Видимо, дело было все-таки не в его выдающихся деловых способностях. Не обладал он и каким-то особым ви́дением: все его проекты достаточно скучны, традиционны и нисколько не оригинальны. Невероятно ценным было его имя.

Trump по-английски означает козырь, козырная карта. Трамп раскрутил ничто, ерунду, абстракцию. За его именем не стояла ни безупречная финансовая репутация, ни деловые качества, ни даже огромное состояние. Но золотые буквы этого имени, украшающие фасады всех его зданий, спасали его от бесчисленных банкротств. Известно, что в последние предпрезидентские годы главным источником его доходов было лицензирование имени. Он просто за деньги отдавал свое имя проектам, к которым не имел никакого отношения. Главным достоянием Трампа было то, что он Трамп.

Celebrity

«Я самый знаменитый человек в Америке, если не во всем мире, – сказал как-то о себе Дональд Трамп. – В тридцать семь лет никто не сделал больше меня!» Это была очень специфическая слава. К тридцати семи годам Трамп действительно построил несколько дорогих зданий и заработал много денег. Но своей знаменитостью он был обязан вовсе не этим. В Нью-Йорке было достаточно девелоперов и предпринимателей более богатых и успешных, чьи имена широкой публике были абсолютно неизвестны. Трамп был знаменит тем, что он был знаменит.

В современном мире культ celebrity – именно что культ. Celebrities – это что-то вроде языческих богов, которым люди приносят регулярные жертвы, делясь с ними самым ценным ресурсом нашего времени – вниманием. Каким-то образом отправление этого культа удовлетворяет глубинную религиозную потребность, присущую каждому человеку. Celebrities заполняют пустоту, возникшую после смерти бога, вернее даже, после смерти богов.

Путь Трампа к славе пролегал через нью-йоркскую бульварную прессу. С самого начала карьеры Трамп стал одним из главных персонажей нью-йоркских таблоидов. Его имя появлялось на страницах

New York Post и New York Daily News по нескольку раз в неделю. Он был молод, нагл, красив, богат, хвастлив, вечно в компании длинноногих моделей, всегда в ореоле скандалов и сплетен, всегда готовый делиться со всеми желающими подробностями своих сексуальных похождений. Или намекать на сексуальные похождения, подробностями которых он не хотел делиться. Он был постоянным гостем передач Хоуарда Стерна, короля радиопохабщины, чье шоу слушала вся Америка.

Он научился превращать свои личные и деловые катастрофы в механизм для продвижения собственного бренда. Его развод с первой женой Иваной таблоиды превратили в многомесячную «мыльную оперу», которую обсуждала вся страна. Даже его многочисленные банкротства становились предметом газетных сплетен и бульварных репортажей. Он превратил себя в какой-то архетип нью-йоркского миллиардера. Он был одновременно карикатурой на самого себя и предметом завистливого восхищения для неискушенного провинциала. Он был Трампом. Он был Нью-Йорком.

Лу Коласуонно, главный редактор New York Post начала 90-х, вспоминал, что Трамп был «…ходячей, говорящей мечтой любого таблоидного редактора. Он продавал нашу газету – без вопросов». В те годы больше всего на свете Трамп боялся, что о нем забудут что он надоест, перестанет быть интересен. В последующие годы он хвастался, что иногда лично звонил в редакцию какой-то газеты и, изменив голос и представившись кем-то другим, сообщал о себе новую сплетню. Это не стратегия бизнесмена. Бизнесмену важнее всего поддерживать свою деловую репутацию. Это стратегия артиста или художника. Самое главное – оставаться в центре внимания. Ты нужен, пока о тебе говорят.

«Внимание, которое ему уделяли таблоиды, создало вокруг него некую ауру, – говорил редактор Billboard Франк Ди Джакомо. – Я думаю, что благодаря этому опыту он понял, как работают медиа». Колумнист «Нью-Йорк таймс» Брет Стивенс довольно точно определил приобретенные Трампом навыки: «Он умеет делать то, что всегда гарантирует успех таблоидной журналистике: это сочетание непристойности с моральным негодованием в одном пакете. Это политический эквивалент соленой карамели или кисло-сладкого соуса».

Впоследствии, уже занявшись политикой, Трамп принес в нее свое уникальное know how. Во время своей предвыборной кампании он чуть ли не каждый день сознательно делал и говорил какие-то ужасные, возмутительные, шокирующие вещи, что-то такое, что немедленно похоронило бы любого другого кандидата. Он делал это почти каждый день и достигал сразу нескольких результатов.

Современные медиа работают в режиме реального времени. Так что Трампу достаточно было сотворить что-нибудь скандальное сегодня, чтобы все немедленно забыли о той гадости, которую он сказал вчера. При этом медиа просто не успевали нормально освещать других

Дональд и Ивана Трамп с Энди Уорхолом. Нью-Йорк, 1980

кандидатов. Вся избирательная кампания была исключительно про Трампа. И наконец Трамп приучил к себе страну, как к какому-нибудь наркотику. Представить себе жизнь без ежедневных новостей о том, что еще учудил Дональд, стало в какой-то момент просто невозможным. Господи, до чего скучна была ежедневная жизнь до начала предвыборной кампании Трампа! Кажется, что если бы не он, то людям вообще не о чем было бы разговаривать.

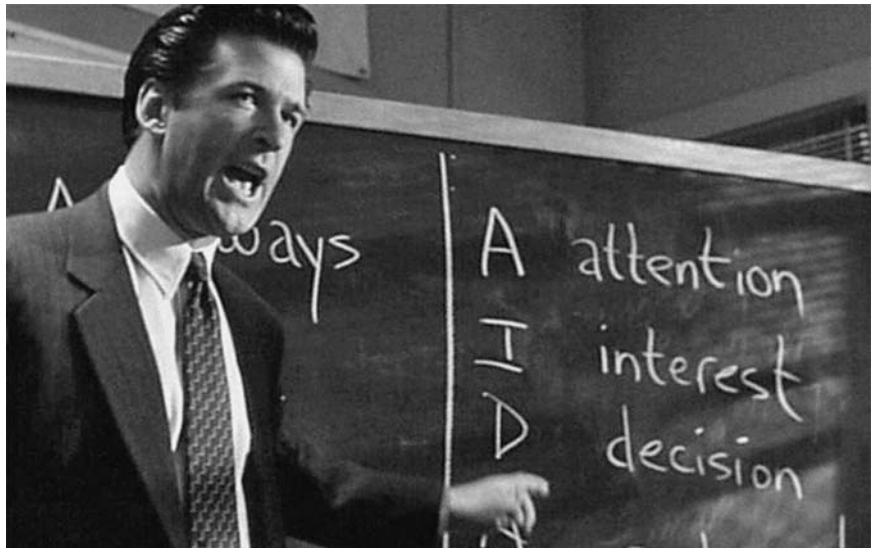
Культ celebrity был изобретен – вернее, впервые осознан как культ – Энди Уорхолом, которым Трамп восхищался и с которым одно время даже пытался приятельствовать. Впрочем, их намечавшаяся дружба расстроилась после того, как Трамп заказал Уорхолу серию картин, а потом отказался их покупать. Но огромное влияние Уорхола на Трампа не вызывает сомнений. Трамп дважды цитировал одно и то же высказывание Уорхола в своем Твиттере: «Делать деньги – это искусство, и работа – это искусство, а хороший бизнес – это высшее из искусств». Ясно, что для него эта мысль была очень важна.

Но как художник Трамп пошел гораздо дальше своего учителя: Уорхолу удалось совершить революцию в мире искусства, а вот Трамп перевернул вверх тормашками весь мир.

Артист

Русское слово «артист» омонимично английскому artist – художник. Трамп окончательно реализовался как художник, став артистом, сыграв самого себя. Но у его персонажа был знаменитый предшественник.

В 1992 году на экраны вышел фильм Джеймса Фоли по пьесе Дэвида Мамета «Гленгарри Глен Росс» («Американцы», Glengarry Glen Ross). Эта трагикомедия о незадачливых агентах по продаже недвижимости прославилась прежде всего монологом одного из персонажей



Алек Болдуин в фильме «Гленгарри Глен Росс» («Американцы»)

по имени Блейк. Блейк приезжает из головного офиса компании в ее филиал, который, по мнению руководства, продает слишком мало. Задача Блейка – мотивировать сотрудников. Говорит он им примерно следующее:

«Хорошая новость – это то, что вы уволены! Плохая новость – у вас есть только неделя, чтобы сделать все возможное, чтобы вернуть свою работу… Как меня зовут? FUCK YOU – вот как меня зовут! Знаешь почему, мистер? Потому что ты сегодня приехал сюда на «Хундае», а я на BMW за восемьдесят тысяч… Видишь эти часы? Они стоят дороже твоей машины… Я зарабатываю 970 тысяч в год! А ты? Теперь видишь, приятель, кто я такой? А ты, ты – вообще никто!»

Именно этот персонаж стал образцом для Дональда Трампа, который играл Дональда Трампа в реалити-шоу «Подмастерье» (Apprentice) на протяжении четырнадцати сезонов. Бренд становится вдвойне успешным, если к нему прирастает слоган, известный всем. Причем совершенно не важно, что этот слоган означает. Вся страна узнала Трампа как человека, который произносит: «You are fired!» – «Вы уволены!» (из «Гленгарри Глен Росс»).

А исполнитель роли Блейка Алек Болдуин в последние два года стал самым успешным пародистом Дональда Трампа. Собственно, явно шедшая к упадку карьера Болдуина получила ощутимый толчок после того, как он стал еженедельно исполнять роль Трампа в самом популярном в Америке телевизионном комедийном шоу Saturday Night Live.

А за двадцать лет до этого Трамп переживал финансовую катастрофу. Его компании банкротились одна за другой. Он был должен огромные суммы. Дело шло к личному банкротству. Его карьера сдвинулась с мертвой точки, когда он был приглашен в «Подмастерье», где он фактически стал исполнять роль Алека Болдуина. В этой роли он стал настолько знаменит и успешен, что его новые проекты снова стали

Алек Болдуин в скетче Saturday Night Live в роли Трампа

финансироваться. Как во всяком подлинном произведении искусства, в этой симметрии есть что-то завораживающее.

Разумеется, как и любое реалити-шоу, «Подмастерье» имело мало общего с реальностью. Внутри Trump Tower, в которой разворачивался сюжет, создали специальные декорации для съемок. Зато вся президентская кампания Дональда Трампа была кампанией Дональда Трампа из «Подмастерья», которого знала вся страна. В сущности, оно, это шоу, продолжается и сейчас. Просто его главный персонаж переселился из Дома-1, Trump Tower, в Дом-2, Белый дом в Вашингтоне.

Политик

16 июня 2015 года Дональд Трамп съезжал по золотому эскалатору Trump Tower к толпе журналистов, почетных гостей и случайных зевак, собравшихся в холле внизу. Обе руки он держал на весу, выставив вверх по большому пальцу. Зрелище это было вполне идиотским. Но это был и некий художественный жест. Когда еще кандидат в президенты объявлял о своем включении в избирательную гонку, съехав вниз по золотому эскалатору!

Шансы Трампа на победу на президентских выборах в США оценивались примерно как недавно шансы кандидата Тристана Присягина стать президентом России. Можно было бы так и назвать этот исторический момент: «Тристан Присягин на золотом эскалаторе».

Или Хлестаков. В представлении любого мало-мальски интересующегося политикой человека Трамп был типичным Хлестаковым. Впрочем, речь, которую он произнес, спустившись вниз по эскалатору, была достаточно возмутительной. Почему-то он обвинил мексиканцев в том, что они тащат через границу наркотики. И что они насильники. Такой ксенофобии никто из сколько-нибудь публичных фигур не

позволял себе уже много лет. Произошло общее возмущение. Трамп мгновенно лишился нескольких выгодных телевизионных контрактов.

Одновременно его только начавшаяся избирательная кампания оказалась в центре внимания прессы. Вроде бы она того и не стоила, а тут все сразу заговорили. Был еще один тревожащий момент. Опросы общественного мнения показали, что 25 процентов членов Республиканской партии относятся к Трампу положительно. Каждый четвертый республиканец! Каждый четвертый! Да что же это за партия такая! И до чего докатилась страна!

А потом Трамп начал летать по Америке на своем частном самолете и говорить свои речи. Выглядело все это более или менее одинаково. Трамп выступал на открытом воздухе или снимал какой-нибудь авиаангар, или Дворец спорта, или любое другое помещение, куда можно было собрать много народу. Часто прямо в аэропорту, чтобы люди видели приземление его самолета.

Примерно так же, при помощи авиации, проводил свою избирательную кампанию Гитлер в 1932 году. Он ведь тоже считал себя художником. Он спускался с небес на самолете, выходил оттуда и сразу шел говорить речь. Был тогда даже такой лозунг: «Гитлер над Германией». Атмосфера на митингах Трампа была очень праздничной и торжественной. Тысячи людей стекались на его выступления еще с раннего утра. На головах у людей была фирменная трамповская шапочка – красная бейсболка с надписью Make America Great Again!

Трамп говорил по нескольку часов без бумажки короткими понятными предложениями. Его мимика во время выступления до невероятия напоминала мимику Муссолини из роммовского «Обыкновенного фашизма». В основном он говорил о том, какой он великий. И как плохо живется простому человеку, которого все унижают и обманывают. И как он, Трамп, сделает всем хорошо. И обязательно по ходу выступления он обижал отдельных известных лиц и целые социальные группы. Зрители были в восторге.

Дальнейшее – история. В раннем романе Стивена Кинга «Мертвая зона» есть ключевой персонаж – начинающий политик Грег Стилсон, который раздает на своих митингах бесплатные сосиски. Обладающий даром ясновидения главный герой романа видит в этом человеке будущего президента, который устроит ядерную войну и погубит человечество. Герой пытается его убить. В этой попытке он погибает сам, но и человечество как-то спасает. Никакого такого ясновидящего в Америке не нашлось. Впрочем, и ядерной войны пока не случилось. Может быть, все и обойдется.

Многие российские наблюдатели часто сравнивали Трампа с Жириновским. Вроде бы похожий популизм, националистическая риторика, обращение к маргинальным слоям населения, фальшивая истерика. Однако это сравнение не совсем верно. Жириновский всегда оставался выскочкой. Самозванцем. Никем. А Трамп – типичный начальник. Миллиардер. Кинозвезда. Он говорит с народом как власть

имеющий. Он спустился к народу сверху. Приземлился на самолете. Съехал на золотом эскалаторе. А Жириновский сам поднялся из народа наверх. Самозванец может добиться определенного успеха, но не может закрепиться надолго. В этом разница между Моисеем и Емелькой Пугачевым.

Как политик Трамп скорее подозрительно напоминает Бориса Николаевича Ельцина. Оба – очень крупные, серьезные и в некотором роде импозантные мужчины. Оба попали в элиту из строительного бизнеса. Оба против элиты взбунтовались. Оба – обладатели одного и того же типа хамоватой харизмы. Оба вульгарны, малокультурны и дурно образованны. На антиэлитарной протестной волне оба повели за собой огромные массы народа. Оба не имели ни малейших шансов на успех. Оба выиграли вопреки всем ожиданиям. Оба – порождение прямой демократии, которая приходит на смену переставшим функционировать институтам сдерживания.

Но если отвлечься от российских аналогий, то главным фактором успеха Трампа является то, что ему удалось возглавить всеобщее интернациональное движение обиженных, развернувшееся в последние годы. Здесь не место подробно анализировать корни и причины этого движения. Это и глобализация, и растущее социальное неравенство, и катастрофическое информационное давление на рядового обывателя, и развитие социальных сетей.

Главным политическим талантом Трампа является его умение генерировать обиду. Одновременная способность обижать и быть обиженным. Политика Трампа – это политика обиды. Самое важное в Трампе – это то, что он сам, весь его образ – какая-то одна сплошная обида, живая оскорбленность из плоти и крови.

Для образованного класса, для тех, кого в Америке не совсем точно называют «элитой с побережий», Трамп – это оскорбление здравого смысла, оскорбление патриотического и нравственного чувства, но самое важное, Трамп – это эстетическое оскорбление. И эта эстетическая составляющая его политического проекта превращает его в проект главным образом художественный.

Проект «Трамп» – это великолепная иллюстрация к тому, что ничто не разделяет людей так сильно, как эстетика. Америка уже давно разделена на условно «либерально-космополитические» побережья и «консервативно-националистический» центр. Между двумя половинами страны всегда существовало недоверие, переходящее в отвращение. С некоторых пор представители этих двух лагерей уже не просто противники. Они стали эстетически *противны* друг другу. Трамп, может, и победил-то как раз потому, что никого, кто был бы *противнее* для среднестатистического либерала, среди республиканских кандидатов просто не нашлось. И для тех, кто за него голосовал, это был в первую очередь наиболее действенный способ обидеть эту самую элиту, а для тех, кто был против, – наиболее эффективный способ обидеться.

Немудрено, что после выборов наиболее политически активные представители обеих сторон словно сделали своей основной задачей начать максимально походить на карикатуру, нарисованную их противниками. Словно самым главным теперь стало максимальное уязвление эстетических чувств своего противника, стать максимально *противными*.

Если Трамп – президент, то все дозволено. Со временем становится все более очевидно, что это самое главное последствие прошлых выборов.

Плейбой

Не так давно Стивен Бэннон, бывший главный советник Трампа, глядя на телетрансляцию вручения голливудского «Золотого глобуса» с кинозвездами, одетыми в черные платья в знак протеста против сексуального насилия, мрачно изрек: «Смотрите! Время настало! Женщины собираются захватить всю власть в обществе. И для них Трамп – идеальный злодей. Ведь он патриарх. Это определяющий культурный момент. Мир никогда не будет прежним. Антипатриархальное движение перечеркнет последние десять тысяч лет истории!»

Вероятно, если бы еще пару лет назад кто-то сказал Трампу, что ему суждено стать символом патриархии, он бы чрезвычайно удивился. Трамп представлял себя миру не суровым карающим отцом, а неутомимым плейбоем в стиле Хью Хефнера. Он всю жизнь восхищался издателем «Плейбоя» и очень гордился знакомством с ним.

Тем не менее во многом благодаря Трампу в последние годы в глазах огромной части общества плейбои превратились в патриархов. Именно Трамп, а не Харви Вайнштейн является подлинным крестным отцом движения Me Too. Настоящим моментом рождения этого движения можно считать обнародование знаменитой записи разговора Трампа с телеведущим Билли Бушем. В этом разговоре Трамп хвастается своей привычкой хватать женщин за промежность, потому что раз он знаменитость, то ему можно.

Запись была сделана лет десять назад, а появилась за месяц до выборов. Абсолютно все решили, что это последний гвоздь, забитый в трамповскую президентскую кампанию. Но Трамп был прав. Ему и правда оказалось можно. Его хвастовство ему нисколько не помешало.

Между тем в этой записи поражает какой-то абсолютный подростковый дебилизм, какая-то даже поразительная наивность Трампа. Это слова не матерого сексуального хищника, а прыщавого закомплексованного подростка: «Я, пожалуй, съем «тик-так». Вдруг я начну ее целовать. Ты знаешь, я так балдею от красивых баб – я сразу лезу их целовать. Это как магнит. И я прямо сразу… Когда ты звезда, они тебе разрешают. Тебе все можно». Не оставляет ощущение, что собеседник Трампа с трудом сдерживает издевательский смех.

Вообще, само плейбойство Трампа всегда было каким-то скучным, натужным, без огонька и подлинного интереса. Такое впечатление, что

Трамп с победительницами национальных конкурсов «Мисс Вселенная». 1998

репутация сексуального хищника и сердцееда для него была просто атрибутом бренда. Что мужчина, если он селебрити, в его понимании не может вести себя иначе.

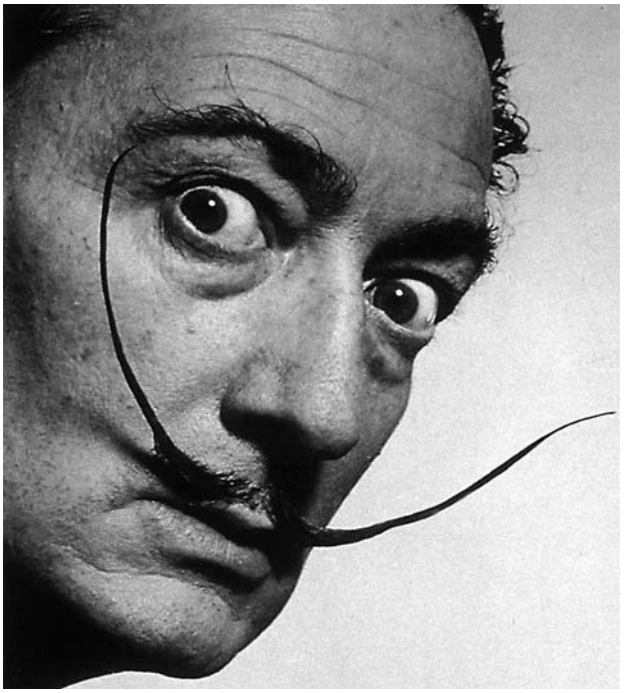
Он честно женился на пластиковых моделях, а когда они старели, оставлял их ради более молодых, таких же пластиковых и абсолютно неотличимых от старых. И он честно появлялся в обществе в сопровождении пластиковых красавиц любовниц, неотличимых от этих моделей. «Если ты звезда, то они тебе разрешают». Здесь важно не то, что разрешают, а то, что их разрешение подтверждает, что ты звезда.

Для многих до сих пор кажется непостижимым, каким образом подавляющее большинство американских христиан-евангелистов могло проголосовать за развратника. Но как-то мало кому приходит в голову, что этими людьми Трамп и не воспринимается как особенный развратник. Так, мелкий хулиган. Они не чувствуют в Трампе настоящего порока. Блудливый подросток, да, но совсем не развратник. Если вы хотите увидеть настоящий порок, не смотрите на сорок пятого президента. Оглянитесь назад, на сорок третьего, на Билла Клинтона.

Сюрреалист

Бывший кандидат в вице-президенты США и бывший губернатор Аляски Сара Пэйлин была одним из первых политиков, горячо поддержавших самовыдвижение Дональда Трампа в президенты. В связи с этим событием она почему-то процитировала в своем Фейсбуке Сальвадора Дали: «Простейшим термометром успеха может служить зависть неудачников». На это Трамп ответил ей в Твиттере: «Спасибо, Сара! Будешь в Нью-Йорке вместе с твоей чудесной семьей, давай сходим поедим пиццу!»

Вот, казалось бы, где Сара Пэйлин и где Сальвадор Дали! Кстати про пиццу. По Сети ходят воспоминания (скорее всего, фальшивые)



Сальвадор Дали

порноактрисы Сторми Дэниелс, с которой у Трампа вроде бы был роман еще несколько лет назад. Тут дело не в достоверности, а в том, что такое трудно придумать. Сторми Дэниелс (или кто-то там еще) рассказывает, что, когда она осталась с Трампом одна в гостиничном номере, Трамп заказал в номер пиццу, но не простую пиццу, «а такую большую пиццу, на которой сверху лежат маленькие пиццы, ну как кусочки пепперони. Такие размером с пепперони, но самые настоящие пиццы. Только очень маленькие». А потом он придвинулся к ней и стал произносить нараспев: «У меня пицца, с м-а-а-а-ленькими пиццами сверху… У меня пицца, с м-а-а-а-ленькими пиццами сверху… Я тебе устрою самую классную ночь в твоей жизни. Я тебя трахну так здорово, что твоя … почувствует, что она как будто бы съела пиццу с м-а-а-а-а-ленькими п-и-и-и-ццами сверху…» Ну и так далее…

Пицца с маленькими пиццами сверху, да еще в качестве сексуального объекта… Дали мог бы гордиться такой придумкой. Но если серьезно, то сходство Трампа с Дали, может быть и гораздо глубже, чем кажется на первый взгляд.

Взять, например, усы Дали, это странное уродливое образование, которое он выращивал на своем лице и удивительную форму которых он поддерживал неизвестным науке образом. Усы Дали были одним из его произведений. Эти усы были манифестацией искусственности от слова «искусство». Они сразу и немедленно отделяли их носителя от обычных людей. Когда несколько лет назад тело Дали эксгумировали в связи с каким-то идиотским судебным процессом о наследстве,

Дональд Трамп

выяснилось, что его усы сохранились практически в первозданном виде. Это было что-то вроде нетленных мощей.

Прическа Трампа является в некотором роде еще более смелым художественным жестом. В своей искусственной уродливости она значительно превосходит усы Дали. К тому же она обладает способностью менять цвет, как будто в зависимости от настроения своего носителя. Вообще, эта прическа стала частью его бренда. Трамп гораздо более знаменит своей прической, чем Дали усами.

В отличие от Дали, Трамп никогда не чурался раскрытия приема, и в своей первой книге он с удовольствием рассказывает, как ему удается достигнуть такого чудесного результата.

«Я просыпаюсь, принимаю душ и мóю голову. Потом я читаю газеты и смотрю новости, пока мои волосы высыхают. Это занимает около часа. Я не пользуюсь феном. Когда они становятся совсем сухими, я их расчесываю. Когда они принимают форму, которая мне нравится – даже если это больше никому не нравится, – я их опрыскиваю, и они готовы на целый день».

Впрочем, дочь Трампа Иванка описывала прическу отца автору недавно вышедшей нашумевшей книги «Огонь и ярость. Внутри Белого дома Трампа» (Fire and Fury: Inside the Trump White House) Майклу Вулфу как гораздо более сложно устроенный художественный объект: «Абсолютно голое пятно, лысый островок, получившийся в результате операции по уменьшению скальпа, окруженный со всех сторон яростно растущими волосами, концы которых стянуты так, чтобы соединиться в центре, а затем зачесаны назад и плотно зафиксированы

специальным закрепителем для волос… А цвет является результатом действия продукта под названием «Только для мужчин». Чем дольше оставляешь его на голове, тем темнее он становится. Когда не хватает терпения, волосы становятся светло-оранжевыми».

Ну что тут скажешь? Остается только добавить, что пицца с маленькими пиццами сверху и правда существует в природе. Ее выпекает пиццерия Rudy's Pizza, расположенная в городке Лоуренс в штате Канзас. Рекламируют они ее так: «Йо! Мы делаем пиццу с маленькими пиццами наверху. Это сон во сне внутри сна!»

Вот именно. Все это сон во сне внутри сна.

Постмодернист

Трампа часто называют первым постмодернистским президентом. В ответ на это обычно веско возражают: «Да ладно… При чем тут постмодернизм? Он обыкновенный врун…» И действительно, Трамп врет не просто много. Он врет гомерически много. Он врет публично, нагло, убежденно и с удовольствием. Он врет на своих ралли, он врет во время интервью и пресс-конференций, и особенно много он врет в Твиттере. Он врет художественно… Почти с самого начала его предвыборной кампании любимым спортом американских либеральных медиа стал подсчет количества ложных заявлений, которые Трамп сделал за день, за месяц, за год…

Тут можно сказать, что все политики врут, а автократы врут намного чаще средних политиков. Современная автократия вообще строится на лжи. Ложь – необходимый инструмент авторитарной власти.

Но Трамп, собственно, не является автократом в привычном смысле этого слова. В нем нет автократической основательности, жесткости, целеустремленности. От него не исходит ощущения власти. Непонятно, какова степень его участия в принятии политических решений, определяющих жизнь страны. Похоже, что она минимальна. Страной управляет республиканский Конгресс, который последовательно проводит традиционную республиканскую программу по сокращению налогов, борьбе с госрегулированием во всех областях, увеличением военного бюджета и урезанием расходов на социальные нужды. Практически никакого отношения к предвыборной программе Трампа все это не имеет.

А Трамп внутри всего этого похож на огромного испуганного осьминога, который постоянно меняет окраску и выпускает чернильные облака лжи. Ну какой он автократ? Он скорее время от времени симулирует поведение автократа. Он, вообще-то говоря, не президент, а какой-то симулякр президента. Он и сам не очень-то верит, что он настоящий президент. Во время одной из официальных церемоний он не выдержал и воскликнул: «Я президент! Эй! Я же президент! Вы можете себе такое представить?!»

Власть Трампа – это власть симулякра. И тем не менее эта власть огромна. Потому внутри огромной, самой могущественной страны мира ему удалось поселиться в голове почти у каждого. Потому что невозможно и дня прожить, хоть раз не вспомнив о Трампе. И хотя Америка не является автократией, его плоский, телевизионно-газетный образ настолько вездесущ, как если бы граждане США жили при тоталитарной диктатуре.

В своем знаменитом исследовании «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» Фредрик Джеймисон определил постмодерн как «общество имиджа или симулякра, общество трансформации «реального» во множество псевдособытий». Президент Трамп стал его символом, самым ярким его выражением.

Гений

Чуть ли не одной из главных тем американских левых медиа является трамповский кретинизм. Трамп безграмотен, он практически не умеет читать. Он не в состоянии ни на чем сосредоточиться дольше чем на полминуты. Он чудовищно невежествен. Он не интересуется ничем, кроме себя, собственных успехов и обид. Он лишен любых признаков эмпатии. Он инфантилен. Он ведет себя, как капризный подросток. Иметь с ним дело невозможно.

Книга Майкла Вулфа «Огонь и ярость» практически целиком посвящена этой теме. Вулфа трудно назвать левым журналистом. Он скорее правый с отчетливым оттенком желтизны. Возможно, что эта

репутация «правого» позволила многочисленным сотрудникам Белого дома говорить с ним с беспрецедентной откровенностью. В результате по следам многочисленных интервью, анонимных разговоров и просто сплетен Вулф описал происходящее в Белом доме как какую-то вакханалию кретинизма, а главного его обитателя как суперкретина, поддержав точку зрения либеральных медиа и заодно обеспечив своей книге невероятный успех.

Президент ответил Вулфу твиттом, в котором отрекомендовал самого себя как «очень умственно уравновешенного гения», подтвердив тем самым свою репутацию полного кретина. На самом деле все не так просто. Гениальность – это способность совершить что-то, чего до сих пор никто не совершал, создать то, чего до сих пор не было. Если принять это – впрочем, небесспорное – определение, то Трамп, назвав себя гением, всего лишь высказал нечто и так очевидное.

Он, разумеется, гений, и спорить с этим смешно и нелепо. Но этот факт не мешает ему оставаться кретином. История знает множество примеров гениальности, совмещавшейся с полным кретинизмом. Случай Трампа интересен тем, что его кретинизм является в некотором роде обоснованием его гениальности: до сих пор невозможно было даже предположить, что абсолютный кретин сумеет достичь высшей власти в великой стране.

Кстати, слепая вера американских либералов в русский заговор является на самом деле прямым следствием неверия в возможность гениальности кретина. Гораздо легче приписать эту гениальность Путину, который уже давно и комфортно исполняет роль демонического злодея. В глазах простого обывателя гений и злодейство куда как совместимы, чем гений и кретинизм.

Вместо заключения

О Дональде Трампе часто говорят, что он наименее загадочный из всех когда-либо живших американских президентов. И действительно, о Трампе невозможно написать ничего, кроме давно известного. Он двумерен. Кажется, что там ничего нет, кроме того, что на поверхности. Но холст – это тоже поверхность, на которой ничего нет, кроме картины. А тем не менее «Черный квадрат» не перестает же удивлять. И про него всё пишут и пишут. ◆

Александра Архипова, Анна Кирзюк, Елена Югай

«МУЖИК»: ОТ ТОВАРИЩА К ТОВАРУ

Приехали свататься. «Он у нас хороший жених, не пьет, не курит, с девками не гуляет». Голос старой бабки с печки: «А он у вас, чай, не больной?»[1]

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта N 16-06–100286 «Мониторинг актуального фольклора: база данных и корпусный анализ».

В 1967 году социолог и исследователь повседневности Гарольд Гарфинкель, автор программной книги «Исследования по этнометодологии», шокировал научную публику, заявив: все предыдущие антропологические исследования проводились неправильно. Вместо того чтобы, приехав к незнакомой группе людей, старательно описывать правила их жизни с их слов (как до этого делали все антропологи и социологи), надо увидеть, как декларируемое правило нарушается (или спровоцировать нарушение самому). Если за этим последует изменение социального порядка, а в некоторых случаях и наказание, это значит, что правило действительно релевантно для этого сообщества. Такое «антропологическое остранение» дает возможность посмотреть на себя и свое общество со стороны и понять, какие предписания и запреты действительно важны в нашей жизни. Наша статья представляет собой попытку проанализировать слова и действия, которые мы слышим и наблюдаем ежедневно, если не ежечасно, но при этом их не замечаем — до тех пор, пока кто-нибудь не нарушает правило.

Необходимость в такой статье стала понятна, когда в начале марта 2018 года одному из авторов позвонил британский журналист и стал расспрашивать, почему русские так странно, с точки зрения западной публики, реагируют на сексуальный скандал в Госдуме: в феврале 2018 года журналистки Фарида Рустамова, Дарья Жук, Анастасия Каримова и Екатерина Котрикадзе заявили

1. Эту реальную историю рассказала своей взрослой внучке в разговоре про ее личную жизнь женщина 1927 года рождения, выросшая в деревне и потом всю жизнь прожившая в Вологде. Если место жительства информанта не оговаривается отдельно, то имеются в виду небольшие города и деревни Вологодской области, где авторы статьи неоднократно были в экспедициях. Все интервью, использованные в тексте, записаны авторами статьи.

о домогательствах со стороны депутата Госдумы Леонида Слуцкого. Российский сюжет разворачивается на фоне аналогичных на Западе – вспомним, например, скандал, связанный с известным продюсером Харви Вайнштейном, – только с противоположным содержанием. Представители власти в России не только не поддержали женщин, выдвинувших обвинение в сексуальных домогательствах, но сначала высмеяли их (Слуцкий все отрицал в официальных заявлениях, а в своем посте в Фейсбуке насмехался вместе с коллегами над тем, что ему вменяли[2]), потом стали обвинять самих журналистов в неподобающем поведении, оскорблении всей Думы и России и наконец предложили покинуть место работы, «если они боятся», как сказал 7 марта председатель Госдумы Вячеслав Володин.

В отечестве реакция на обвинения в домогательствах, выглядящая странной для внешних наблюдателей, российскими жителями таковой зачастую не считается. Если ее комментируют в негативном ключе, то объясняют «нашей отсталостью», если в позитивном, то с гордостью говорят о «наших традиционных ценностях». Однако в действительности ни позитивные, ни негативные констатации отличий между «ними» и «нами» ничего не объясняют. Продуктивно говорить не о разных ценностях, а о разных системах представлений о гендерных ролях, которые заставляют людей, оказавшихся в подобной ситуации, вести себя так, а не иначе. Защищая депутата, и чиновники, и чиновницы проявили редкостное корпоративное единодушие, однако сделали это по-разному. Собственно, вопрос, который мы должны задать себе: а почему так происходит? Для ответа необходимо понять, какое слабо рефлексируемое правило (Гарфинкель называет его фоновым знанием) было нарушено и почему.

2. https://meduza.io/short/2018/02/26/deputata-leonida-slutskogo-obvinili-v-domogatelstvah-k-zhurnalistkam-kak-eto-obsuzhdayut-v-ego-feysbuke

Защита Слуцкого

Вице-спикер Лебедев и его коллеги мужского пола представили эту ситуацию как оскорбление не только депутата Слуцкого, но и его коллег, Госдумы и всей страны: «*…Удар в реальности нанесен не по Слуцкому, а по нашей успешной парламентской дипломатии*»[3]. Причины обвинений они видят в происках внешнего (американцы) или внутреннего (провокация телеканала «Дождь») врага. Девушки, предъявившие свои обвинения, оказываются лишь несознательным объектом, а то и вовсе плодом воображения или инструментом коварного врага, который нападает в такой ответственный момент: «*Я уверен, что если эти журналистки существовали в реальности, а не выдуманы сотрудниками «Дождя», то они использовали модное словечко «харассмент». […] Не исключено, что «Дождь» получил некий иностранный заказ с целью помешать именно международной деятельности Слуцкого*»[4].

Совсем по-другому реагируют женщины, работающие в Госдуме на высокопоставленных должностях. Они не занимаются (во всяком случае публично) поиском внешнего врага – они сосредоточились на обвинении представительниц своего пола. Председатель комитета Госдумы РФ по вопросам семьи, женщин и детей Тамара Плетнева заявила, что журналистки провоцируют депутатов своим видом: «*Ходили бы поприличнее, одевались бы* […] *а не с голыми пупками*»[5]; член комиссии по вопросам депутатской этики Ирина Роднина высказала сомнение в профессионализме журналисток: «*Если это их самое большое достижение в журналистской деятельности, то что тут можно сказать*?»[6]; а заместитель председателя комитета СФ по конституционному законодательству и государственному строительству Елена Афанасьева вообще не сочла такие домогательства чем-то особенным[7]. Только заместитель председателя комитета Госдумы по вопросам семьи, женщин и детей Оксана Пушкина сдержанно поддержала журналисток.

Если ответом на истории о домогательствах Вайнштейна стал международный флэшмоб Me Too, в рамках которого женщины делились подобными историями, желая показать серьезность проблемы и высказать солидарность с жертвами насилия, то в России складывается иная ситуация. Женщины оказывают поддержку и той и другой стороне. 23 февраля Леонид Слуцкий написал открытый пост об обвинениях в свой адрес в Фейсбуке[8]. Среди 107 комментариев к его посту 22 процента было от женщин, которые его поддерживали, и только 10 процентов[9] – от женщин, которые высказывались против него. 8 марта перед зданием Госдумы прошел пикет «Чуть-чуть тоже считается» в поддержку журналисток. Мимо шли женщины (как правило, с цветами), и некоторые из них неодобрительно отзывались о таких попытках бороться с харассментом и обвинениях в адрес депутатов[10].

«Дикий неструктурный мужчина» VS и «культурная женщина»

Почему одними из самых активных обвинителей журналисток стали женщины? Когда уполномоченная по делам семьи бюрократическим

3. См. пост «Гнусная «игра в Ванштейна» в ЖЖ-блоге вице-спикера Игоря Лебедева: https://lebedev-ldpr.livejournal.com/

4. Там же.

5. https://meduza.io/news/2018/03/07/eti-devochki-zhurnalistki-hodili-by-poprilichnee-glava-komiteta-po-voprosam-semi-zastupilas-za-deputata-slutskogo

6. https://meduza.io/feature/2018/02/27/esli-ne-okazyvaesh-zhenschine-znakov-vnimaniya-ona-mozhet-obidetsya

7. https://lenta.ru/news/2018/02/27/harassment/

8. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1767087526933754&id=100008975711337

9. И даже большая часть этих 10 процентов представляла собой активисток фем-движения, которые специально пришли высказаться по поводу Слуцкого.

10. Наблюдения авторов статьи на пикете 8 марта 2018 года у Госдумы.

языком излагает народную мудрость про «кобель не вскочет», многие скажут, что это типичный slut-shaming. И отчасти будут правы, но лишь отчасти. Высказывание Тамары Плетневой и других чиновниц основано на системе глубоко укорененных представлений о социальных ролях мужчин и женщин. И в этой системе женщина отнюдь не является источником сексуальной распущенности, скорее наоборот.

Когда молодой американский антрополог Нэнси Рис в конце 1980-х годов приехала в перестроечную Москву[11], она попала в почти невольную ситуацию «гарфинкельского эксперимента» с нарушением границ и правил, когда она каждым жестом могла выдать свое непонимание ситуации. Когда Нэнси Рис шла интервьюировать одинокого мужчину, ее знакомые убеждали этого не делать, потому что «одинокий мужчина опасен». Через некоторое время она с удивлением поняла, что такие утверждения об «опасности» одиноких мужчин не случайны: они являются частью стройной и непротиворечивой картины гендерных ролей и представлений о них. При этом конструирование истории определенного типа зависит от гендера говорящего. Мужская идентичность строится через истории о разнообразных проявлениях его «удали» – о сексуальных похождениях и пьяных дебошах. Женщины во всех «женских рассказах» изображаются как активные агенты социального контроля: они сдерживают, воспитывают и контролируют мужчин, детей и вообще все общество в целом, отдают себя семье, достают продукты и лекарства, проявляют чудеса изобретательности в обустройстве быта. Именно в таких женских рассказах мужчина выступает то в роли ребенка (он не может позаботиться о себе сам в бытовом отношении), то в роли неокультуренного дикаря (его следует «держать в руках», чтобы он «не пошел в загул», и т.п.). Поэтому, если к одинокому приходит брать интервью женщина (в данном случае Нэнси Рис), то шанс домогательств велик – просто потому, что «такова его природа» (ровно так многие женщины сейчас оправдывают Слуцкого). Ту же идею опасности «бесхозного» мужчины мы наблюдали во время экспедиции в Вологодскую область. Когда мы брали интервью у единственной жительницы деревни бабы Нюры (1931 года рождения; без образования), к ней постучался сосед из соседнего села. «*Он мужик неструктурный*», – с крайним неодобрением высказалась о нем наша собеседница. На просьбу пояснить такую странную характеристику она ответила: «*Не семейный, не артельный*».

Практически одновременно с Нэнси Рис, в 1990 году, социальный философ и феминистка Джудит Батлер напишет книгу[12], в которой описывает, как создается гендер: за счет речевых инструкций и имитации телесных действий. Такой процесс Батлер называет перформативностью гендера.

Гендерная роль создается не сама по себе, но навязывается властным институтом, в качестве которого могут выступать и мать, и учительница, и государственные надзирающие органы. Советская власть, кстати, поддерживала модель «ответственная женщина – безответственный

11. Позже она напишет о своем опыте замечательную книгу «Русские разговоры. Культура и речевая повседневность эпохи перестройки» (Russian Talk: Culture and Conversation during Perestroika). М., «НЛО», 2005.

12. *Butler J.* Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Routledge. 2007.

мужчина» начиная с 30-х годов прошлого века. Анализируя сталинскую пропаганду семьи, американский историк, советолог Шейла Фицпатрик заметила, что женщины неизменно представлялись благородными, способными на большое терпение и самоотверженность в деле поддержания семьи. Мужчины, напротив, изображались эгоистичными, безответственными, склонными вести асоциальный образ жизни и бросать жен. Поэтому «в неизбежном конфликте интересов [...] государство безоговорочно становилось на сторону женщин»[13].

В послевоенном СССР создание гендера (этим процессом охотно занимались воспитательные институты) было четко построено на оппозиции «дикий мужчина» и «культурная женщина». Женщины, чье детство прошло в Советском Союзе 60–70-х годов, еще с начальной школы слышали от старших: «Ну ты же девочка!» Эта фраза произносилась с пафосом и укором, когда у девочки были, допустим, испачканы воротнички, растрепаны волосы или когда она шумно себя вела («Не веди себя, как мальчик»). Такие фразы указывали на требования к телу и на нормативные различия между мальчиком и девочкой. Мальчикам поведенческие нормы нарушать не только позволительно, но и естественно («Это же мальчишки!»), а девочкам – нет. Медиа, ориентированные на эту среду, через детские фильмы и выпуски «Ералаша», транслировали образы гиперответственной и аккуратной девочки-отличницы и безответственного и расхристанного мальчика-хулигана.

Русские разговоры тридцать лет спустя

С тех пор как Нэнси Рис проводила свои исследования «русских разговоров», прошло много лет. Однако представления, о которых она писала, вполне живы. За последние годы во время нашей полевой работы в крупных мегаполисах, небольших городах и маленьких деревнях мы постоянно слышали нарративы о «должном» гендерном поведении – в нашем случае истории о беспомощных, безответственных мужчинах и нормирующих их поведение женщинах. В «идеальном» биографическом нарративе эти действия располагаются в такой последовательности: мужчина присваивается на брачном рынке, затем становится объектом воспитания, контроля и заботы со стороны женщины, при этом между женщинами возможны обмен и «торговля» мужьями.

Напомним, что Нэнси Рис наблюдала за текстами женщин и текстами мужчин (тип истории определяется гендером). В нашем же случае ситуация не совсем такая. Хотя представления, о которых мы пишем, транслируются в основном женщинами для женщин в естественной ситуации «разговоров о жизни», разделяются они не только ими. В начале 2000-х годов одна из пивных в Вологде привлекала посетителей слоганом «Раскрути жену на пиво!». Этот призыв подразумевал, что мужчина настолько несамостоятелен, что даже в такой частной (и чисто «мужской») затее, как выпить пива, он должен получить разрешение (а возможно, и финансовую поддержку) от жены.

13. *Фицпатрик Ш.* Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 1930-е годы. Город. М., 2001, с. 173.

Но слоган (адресованный, заметим, именно мужчинам) не вызывал отторжения аудитории – реклама просуществовала довольно долго, значит, была успешна. Одному из авторов этой статьи доводилось наблюдать реализацию подобных представлений в жизни. На большой дружеской встрече присутствовала одна супружеская пара (обоим около шестидесяти лет). На протяжении всей встречи муж демонстрировал свое превосходство над женой, публично отпуская по ее адресу насмешливые и скептические замечания. Однако позже оказалась, что его главенствующая роль в паре довольно условна, потому что финансами распоряжается жена. Когда вся компания пошла выпить пива и он захотел угостить другую женщину, денег ему пришлось просить у жены.

Мы мало что можем сказать и об историческом контексте этих практик: трудно понять, когда они возникают и какова их историческая динамика. Можно лишь гадать, формируются ли они после войны как компенсаторный механизм или являются следствием специфического советского феминизма, «спущенного сверху» советской властью. Поэтому в нашей статье мы уклонимся от обсуждения этого вопроса.

Гораздо важнее, что хотя такие представления не все разделяют, они распространены довольно широко в самых разных социальных и возрастных группах. Например, фраза «*таких женихов щенками разбирают*» вызвала войну комментариев в Фейсбуке одного из авторов доклада: радостное узнавание фразы одними участниками конфликтовало с возмущением, что можно допустить мысль о существовании такой фразы.

Множество интервью авторы этой статьи записали в Вологодской области, это связано с тем, что мы часто бываем там в экспедиции, а не с тем, что рассматриваемые представления свойственны именно этому региону. Они с той же легкостью могут быть найдены практически в любой части страны, поскольку не привязаны только к деревне или к городу и не связаны напрямую с уровнем жизни и возрастом информанток, и – важное свойство, о котором нельзя забывать! – такие представления не рефлексируются их носителями.

Борьба за мужчину

Гендерные роли должны располагать инструментом, который конструирует их «правильным» образом. В нашем случае это целый набор фраз, подчеркивающих идею пассивности мужчины и активности женщины. Всем нам доводилось слышать фразы типа «Такие мужики, как Петя, на дороге не валяются» или «Маша прибрала Ваню к рукам». Конечно, можно предположить, что такие фразы на самом деле лишены какой-либо гендерной специфики и активным персонажем в них могут выступать и мужчина, и женщина. Чтобы проверить это утверждение, мы придумали дистанционный опрос «Кто кого приберет к рукам», в котором осенью 2017 года приняли участие 459 респондентов[14]. Были составлены фразы, описывающие брачные стратегии присвоения

14. 138 мужчин и 321 женщина из разных городов РФ, с 1946 по 2000 год рождения.

с помощью нейтральных имен, стоящих в такой позиции, что пол объекта и субъекта заведомо непонятен: «Женя хочет захомутать Шуру» и «Интересно, где таких, как Женя, можно отхватить!» В одном случае Женя занимает активную позицию в приобретении брачного партнера, а в другом – пассивную. Участникам опроса предлагалось прочитать эти фразы и ответить, какого пола, по их мнению, Женя.

В первом случае («Женя хочет захомутать Шуру») 77 процентов респондентов мужского пола и 71 процент женского ответили, что занимающая активную позицию Женя – женщина. Только 11 процентов мужчин и 15 процентов женщин придерживались противоположного мнения, 10 процентов и 12 процентов предположили, что оба варианта возможны. Во втором случае («Интересно, где таких, как Женя, можно отхватить!»), где роль Жени была пассивна, 49 процентов мужчин и 58 процентов женщин считают, что Женя – мужчина. Обратную ситуацию предполагают только 17 процентов мужчин и 9 процентов женщин.

Примерно такой же результат был получен в опросе по поводу другого высказывания, описывающего брачную стратегию: «Хороших Х разбирают щенками». Из 77 участников опроса, слышавших такую фразу (она более редкая, чем предыдущие, и поэтому многие согласившиеся участвовать в опросе никогда ее не слышали), 83 процента утверждают, что она должна звучать как «Хороших мужиков/мужчин/женихов разбирают щенками», и только 17 процентов слышали такую фразу о женщинах. Эта фраза отражает представление о том, что брать мужчину в мужья надо в раннем возрасте – иначе их разберут (как товар), – а затем воспитывать (как щенка).

Фраза «Хороших мужиков надо разбирать щенками» в сжатом виде транслирует представление, что женщина должна воспитывать, адаптировать под себя того единственного, которого ей удалось

заполучить, даже если он еще не «готовый». Это представление четко передала школьная учительница в беседе с бывшей ученицей, теперь тридцатилетней женщиной. «*Моя учительница, встретив меня на улице, сделала замечание, что я не выхожу замуж. На отговорку, что не могу встретить, сказала: «Потому что ты хочешь сразу встретить готового. А надо брать любого и воспитывать*».

Практика воспитания мужчины передается через устойчивое словосочетание «взять мужика в руки». Наша собеседница из Екатеринбурга одобрительно говорила о своей родственнице, которая «*так хорошо взяла своего мужика в руки, что он у нее пить перестал*». От воспитательных умений женщины зависит успешность ее брака. Молодой женщине, решившей подать на развод, все старшие родственницы в один голос твердят, что вместо расставания с мужем, в котором что-то не нравится, нужно просто «*как следует взять его в руки*». Неумение «взять в руки» приводит к печальным последствиям, о чем говорила москвичка пятидесяти лет: «*Я слишком мягкая, у меня бы все мужики спились, поэтому, наверное, правильно, что я одна*».

Необходимость постоянной заботы о муже приводит к тому, что его в какой-то мере воспринимают почти как ребенка, которого окружают постоянные опасности и за которым «нужен глаз да глаз». Как емко сказала нам наша собеседница 1949 года рождения во время нашей экспедиции в Вологодскую область: «*Я считаю, что мужей вообще нельзя никуда отпускать, не только на заработки, но и на дачу. Почему? Нынешних мужиков? Начнут пить или еще чего*».

Зачастую мы сами были включены в такие «охраняющие» гендерные практики. Так, летом 2017 года мы приехали на полевую работу в небольшой депрессивный город на Русском Севере. Нас познакомили с информантом – молодым парнем двадцати девяти лет. Мы договорились встретиться с ним для интервью в открытом кафе ранним вечером. Однако подобных кафе в городе было немного, и мы были очень заметны. Минут через десять после начала интервью к столику стали подходить девушки – кто-то из проходящих мимо, кто-то из сидевших с подругами в том же кафе. Окружив молодого человека и оттеснив нас от него, они довольно демонстративно заговорили с ним, игнорируя нас. Смысл этой демонстрации был ясен: показать нам, чужакам, что этот парень – их.

Функция контролирующей и охраняющей инстанции может переходить от матери к дочери, как видно из диалога тридцатипятилетней Н.И. и семидесятипятилетней Н.Ф., причем последняя явно одобряет поведение героини рассказа:

> **Н.И.** *У нас в деревне в Николе есть очень хороший человек. И за ним замужем женщина, которая его вообще никуда не отпускает. Куда бы он ни пошел, в лес, на охоту, даже на медведя с ним ходит.*
> **Н.Ф.** *Молодец!*

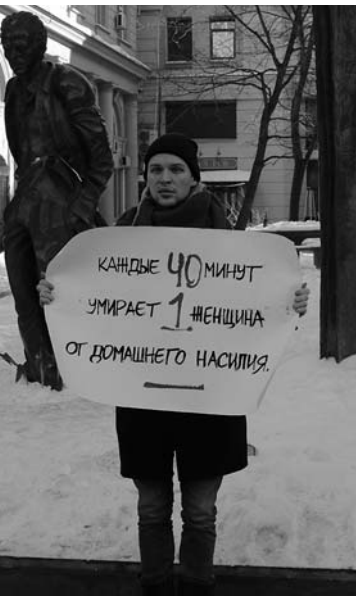
> **Н.И.** *И она не работала двадцать лет. А дочка поступила в институт. Ее все уже пристыдили, что, мол, хватит сидеть дома, иди работай. […] Она пошла работать. И вчера – какой-то праздник был местный – купили машину и, конечно, решили обмывать. И пригласили мужа на этот праздник, но при этом жена его работала. И вместо матери с ним пошла его дочка – караулить. И она пасла его весь вечер и маме отчитывалась.*

Социально одобряемая цель контроля над мужем заключается не в боязни «загула» как такового, а в нужной для сообщества социализации мужчины. Наша информантка семидесяти шести лет из небольшого северорусского города рассказала о том, как она жила одна и была вынуждена сама чинить крышу, в результате чего упала с нее. Сосед не смог помочь ей починить кровлю: его жена не пустила. Свой рассказ она резюмировала так: «В соседском деле так нельзя, конечно, делать».

Можно даже «делиться мужиком» в сексуальном плане, если это приносит сообществу пользу. Наша собеседница 1949 года рождения, прожившая всю жизнь в маленькой деревне Вологодской области, описывает такую практику, ссылаясь на опыт своей матери в послевоенное время, когда разрыв между количеством мужчин и женщин брачного возраста был катастрофическим

> *– Деревня маленькая, все остались без мужей* [после войны]. *У меня папа лично ходил не к одной* [женщине]. *Но у меня мама никому ни слова не сказала. Одна женщина ездила на аборт, чуть не умерла. Мама сказала: «Вот теперь будем воспитывать* [ее] *детей, она из-за тебя чуть не умерла».*
> *– Почему?*
> *– Делились, наверное. Мужчин-то нет.*

Убеждение в необходимости «беречь» мужчину в течение брака во многом происходит из уверенности в том, что мужчина не просто представляет собой «товар», но товар «дефицитный и хрупкий». Семидесятилетняя собеседница сокрушается: «*Люди мрут как мухи. Особенно мужики. Старухи живут до девяноста лет, а молодые мужики умирают*». В случае ранней смерти жены мужу сочувствуют («как он будет один?!»), в случае смерти мужа о женщине часто говорят, что «она его не уберегла». Это представление – о контроле и защите слабого мужика от внешних опасностей – высмеивается в сверхпопулярном клипе «Кандидат» группы «Ленинград», набравшем за четыре месяца более 12 миллионов просмотров: жена контролирует мужа, сурово пресекая его попытки выпить. Он этому контролю, в общем-то, не сопротивляется, но норовит от него ускользнуть. Когда это удается, он немедленно нарушает предписанный властями сценарий городского праздника – взбирается на сцену вместо мэра, берет микрофон и поет песню крамольного политического содержания. Жена старается



прекратить все эти безобразия до того момента, как его пытаются арестовать полицейские. Тут она кричит: «Ваня, беги!» и бросается на защиту мужа, переключаясь из режима «нормирования и контроля» в режим «заботы».

Если «дикий мужчина» вынужден находиться в руках контролирующей его женщины, то вся ответственность падает на «продавца», а не на его «товар». Женщина – подлинный агент контроля – должна сама справиться с приставаниями, как и предписывает ей ее гендерная роль, а не требовать от общества взять на себя контролирующую функцию (чего, собственно, хотели журналистки). Поэтому пожилая женщина, проходящая мимо пикета против Слуцкого, твердо сказала, что если мужчина к тебе пристает, то надо самой отбиваться и ответить достойно. Ровно в таком же ключе отреагировала на обвинения в сексуальных домогательствах, предъявленные Слуцкому, сенатор Елена Афанасьева: [Я слышала о] *женщинах,* [...] *которые рассказывали о таких случаях, но не испытывали особенного дискомфорта* [...] *Они не побоятся сами дать отпор, если сочтут, что их права как-то нарушаются*[15].

Из этой фразы следует, что для Афанасьевой – заместителя председателя комитета СФ по конституционному законодательству и государственному строительству – обычное право, которое мы сейчас описали в статье, оказывается в некотором смысле важнее, чем право конституционное.

Две традиционные гендерные модели и третья, нетрадиционная

Все примеры, которые мы обсуждали выше, позволяют сделать вывод о том, что нет никакой единой традиционной гендерной модели. Их по меньшей мере две, если не больше.

15. https://lenta.ru/news/2018/02/27/harassment/

Депутаты Госдумы, защищая Слуцкого, объективизировали женщин, воспринимая их как несамостоятельный объект, засланный к ним врагами. Женщина выступает как существо соблазнительное (обладающее ценностью и опасное), но не действующее самостоятельно. Это и есть классическая объективизация женщины, в которой обвиняли Харви Вайнштейна и против которой борются феминистки.

Многие женщины тоже вступились за Слуцкого, но в этой защите ясно прочитывается другая модель распределения гендерных ролей, где женщина отнюдь не является источником потенциально опасной и избыточной сексуальности. Напротив, женщина ответственна за поддержание социального порядка, а мужчина – объект приложения ее воспитательных и контролирующих усилий. Выступая то в роли оберегаемого ребенка, то в роли «опасного дикаря», он в некотором смысле не вполне субъект – по крайней мере, от него никто не ожидает ответственного социального поведения, а ненормативное поведение с его стороны воспринимается как естественное.

Активность мужчины, пристающего к женщинам, должна бы делать его субъектом, а женщину – объектом его произвола («традиционная модель» в значении, описанном выше). Но происходит обратное: если харассмент, как выразилась сенатор Афанасьева, «в природе мужчин»[16], то принимающей решение стороной оказывается женщина: надевающая тот или иной тип одежды (исключительно с целью воздействия), дающая отпор или принимающая предложение, сделанное на рефлекторном уровне. Парадокс в том, что в пресуппозиции подобных высказываний заложена объективизация именно мужчин, признаваемых, с одной стороны, большой ценностью, а с другой – существами, лишенными воли и разума. Поэтому Слуцкий для женщин, придерживающихся такой гендерной роли, конечно, «ни в чем не виноват». Его и других мужчин, наоборот, надо защищать.

Борьба журналисток – Фариды Рустамовой, Дарьи Жук, Анастасии Каримовой и Екатерины Котрикадзе – со Слуцким в публичном поле есть следствие третьей, новой модели гендерных отношений, в которой и женщина, и мужчина равно субъектны и оба несут ответственность за свое поведение.

Хотя ни одна из трех гендерных моделей не приоритетна в современном российском обществе, попытка принять новые гендерные нормы нарушает обе традиционные схемы, носители которых открыто возмущаются, сливаясь в мнимом единодушии. Это возмущение, вызванное «колебанием» фонового знания, и есть нарушение правила по Гарфинкелю. ◆

16. Там же.

Елена Стишова

НЕ ТО И НЕ ТАК

«Довлатов»
Авторы сценария Алексей Герман-мл., Юлия Тупикина
Режиссер Алексей Герман-мл.
Оператор Лукаш Зал
Художник Елена Окопная
В ролях: Милан Марич, Данила Козловский, Хелена Суецкая, Ева Герр, Артур Бесчастный, Антон Шагин, Светлана Ходченкова, Елена Лядова, Игорь Митюшкин, Петр Гонсовский и другие
Apple Film Productions, Art&Popcorn, Первый канал, Saga
Россия – Польша – Сербия
2018

Полемический вопрос к тем коллегам, кто вменяет Алексею Герману-мл. провал по части создания образа «большого писателя»: много ли вы назовете фильмов, где исполнители ролей великих и знаменитых сыграли своих героев так, что киноверсия соперничала бы или даже вытеснила реальный образ и стала иконическим имиджем имярека? Лично я с ходу могу назвать Михаила Ульянова в роли маршала Жукова и, пожалуй, Бориса Щукина в образе вождя революции. И это все. Зарубежного опыта не касаюсь, чтобы не уходить в сторону слишком далеко. Но что главное: короля играет свита. И Жуков, и Ленин в известных проектах представали лидерами на фоне большой истории в окружении верных соратников. Их имена в сознании зрителя уже были окружены нимбом.

В случае «Довлатова» все не так.

В 1971 году – время действия фильма – тридцатилетний литератор Сергей Довлатов, стреляющий нищенские гонорары в ленинградских многотиражках, широко известен в узком кругу «запрещенных людей». Ни одной вещи не напечатано. Он еще только предстоит самому себе и мучим рефлексией: ну не буду писателем, и что? Может, сменить профессию?

Фильм хоть и назван по имени героя – «Довлатов», – вовсе не байопик, если уж касаться жанровой природы проекта. Так что упрек – мол, не получился большой писатель в фильме, а стало быть, и фильм в целом не задался, на мой взгляд, некорректен.

Авторы делают ставку на наше «избыточное знание» о главных фигурантах фильма. Довлатов – тот стал культовым героем уже в первое постсоветское десятилетие буквально в одночасье, едва его прозу начали издавать

←
«Довлатов»

на родине. Иосиф Бродский занял прочное место в топе самых читаемых и почитаемых современных поэтов.

Так про что кино? Про то, как в 70-е прошлого столетия советское общество «растлевало в конформизме» (Юрий Трифонов), а горстка нонконформистов тихо погибала в эскапистской нише, спасаясь от действительности самоиронией, пьяными загулами и кухонными посиделками, ставшими легендарной составляющей «культуры застоя». Лет через двадцать станет очевидно, что именно «тунеядцы» и «отщепенцы» спасли русскую культуру. Что реальность, ютившаяся на кухнях, в котельных, в квартирниках, была истинной действительностью в отличие от официозных сатурналий, где широко гуляли адепты соцреализма. Режиссер, как говорится, в курсе, да и все мы – современники и свидетели тех и нынешних лет. Но: постановщик фильма (и соавтор сценария) не помнит лично те, теперь уже былинные времена – родился он в 1976 году, в эпоху «расцвета застоя». Можно было бы и забыть о дате рождения, если бы интерес к близкому прошлому не был сущностной, доминантной чертой дискурса Германа-мл. Начиная с дебютного «Последнего поезда» (2003) через «Гарпастум» и «Бумажного солдата», упираясь в «Довлатова», режиссер листает книгу времен, когда он еще не родился. Вторая мировая, империалистическая война и Октябрьская революция, «прекрасная эпоха» («Бумажный солдат») и ее конец («Довлатов»).

Герман-старший был привержен той же стратегии. Он воссоздавал миры, опираясь на рассказы и описания свидетелей эпохи, и всякий раз поражая конгениальным попаданием в яблочко, а под завязку сочинил и собрал вручную средневековую эпоху в грандиозной антиутопии «Трудно быть богом».

Собственно, сыр-бор вокруг германовских картин загорался из-за того, что, по мнению руководства Госкино и идеологической комиссии ЦК, этот амбициозный парень помнил «не то» и «не так». Герману-сыну тоже досталось от критиков, да и от коллег по тому же поводу: мол, 70-е он помнит «не так».

Память – актуальный культурологический дискурс, все чаще пересекающийся с политическим интересом. В «Довлатове» имплицитно обозначилось стремительное сближение тогдашних 70-х с нынешним временем нового застоя: риторика о важности позитива и света, звучавшая в редакторских кабинетах в те времена, сегодня снова популярна у спикеров российского парламента. Аллюзия на «скрепы» рождается непроизвольно. До «фиги в кармане» дело еще не дошло, но все к тому идет. Не потому ли «Довлатов» поднял такую полемическую волну в Сетях, что близкое прошлое, отображенное на экране, проецируется в настоящее? Что мы смотрим кино про канувшее в Лету прошлое и – volence-nolence – поверх изображения читаем незримый текст про самих себя? (Аллюзия – ключевой троп 70-х.)

70-е в «Довлатове» – авторская версия начала этого десятилетия, не претендующая на «закрытие темы». После недавнего экранного бума

«Довлатов»

60-х логично было продвинуться в эпоху застоя, время идеологического реваншизма, оказавшееся, как ни парадоксально, плодотворнейшим для отечественной культуры. Да, цензура как с цепи сорвалась, чиновничья трусость зашкаливала. Рукописи неугодных авторов мешками сдавались сборщикам макулатуры, «неправильные фильмы» отправлялись на полку, спектакли запрещались, живописные полотна бросали под гусеницы бульдозеров. А параллельно складывался изощреннейший эзопов язык, параллельно работали крупные художники-нонконформисты, и когда в конце 80-х из-под глыб вышло все попираемое, гонимое, оболганное, при свете дня открылось, какая колоссальная духовная работа совершалась в андерграунде.

Словом, «Довлатов» – не биографический фильм и не бытописательство. Он аккумулирует мощный культурологический контекст 70-х. Здесь, на мой взгляд, ключ к очевидному успеху проекта, который не объясняется удачной попыткой экспериментального проката – имитацией дефицита и трудного доступа в зрительный зал. Как ни смешно, но пиарщики «Довлатова» дословно воспроизвели реальную ситуацию 70-х: надо было исхитряться, чтобы попасть на «трудное кино» (легальный ник авторского), а то и махнуть в конец географии, в пригород. К примеру, на «Осень» Андрея Смирнова, не говоря о фильмах Тарковского.

И уж никак не свалить на манипулятивный финт с объявленным в Москве всего на четыре дня прокатом значительный международный успех «Довлатова»: картину купили для дистрибуции 30 стран.

Любопытно, что вынесет европейский зритель после просмотра фильма с титрами, где зашифровано огромное смысловое поле, понятное только нам?

Еще никто не осмелился повторить метод германовской звукозаписи. А Герман-мл. стал пробовать уже с первого фильма. В «Довлатове»

«Довлатов»

этого нельзя не заметить. Вся драматургия картины держится на разговорах. Даже реплики случайных персонажей «с улицы» работают, образуя сложный словесный узор, вторящий стилю довлатовской прозы, ёрническому и меланхоличному одновременно. Вот трамвайный диалог: сосед наклоняется к Довлатову, чтобы поделиться сокровенным: «Сионисты совесть потеряли. Голда Меир – ястреб. Согласны?» Довлатов обещает сообщить куда нужно. И выходит на первой же остановке.

Едва ли не все сцены имеют второй, скрыто иронический план, будто Довлатов уже переписал их в уме, и драматическое обнаружило свою смеховую подоплеку. К примеру, эпизод в порту, куда репортер Довлатов послан сделать репортаж для многотиражки «Морской путь». По замыслу организаторов, в торжествах по поводу спуска корабля с верфи на большую воду корабелов должны приветствовать великие питерцы – Пушкин, Гоголь и Достоевский. А репортер должен взять интервью у наряженных в исторические костюмы «писателей». Нет чтобы на серьезе поговорить с коллегами, подыграть им, в конце концов. Гонорар, пусть и грошовый, очень нужен. Вместо этого Довлатов своими репликами против шерсти, вопросами некстати доводит идиотский фарс до стадии аннигиляции к неудовольствию участников дурацкой затеи. Все обижены, а репортер теряет право на публикацию репортажа. Довлатов не то чтобы очень прицеплен – он просто бескомпромиссен на молекулярном уровне. Потому постоянно получает по рогам.

Есть иллюзия, что на экране мы видим те реальности, из которых вырастала проза Довлатова. Его писательская оптика в режиссерской аранжировке некоторых эпизодов осознается уже в процессе просмотра. Скажем, микросюжет с поездкой на чью-то дачу с целью встретиться с человеком, который может все, надо только ему понравиться.

Этот чел с ходу предлагает Довлатову совместно написать что-то типа греческого эпоса – он фанат античности, профессор по части урологии и блатмейстер в натуре.

Чем не довлатовская фантасмагория?

Фильм сложен из разных по протяженности сцен, где смыслообразующей фигурой становится, конечно, протагонист – Сергей Довлатов, корпулентный молодой человек в мешковатом черном пальто – бьюсь об заклад – советского пошива (артефакт!)

Не ищите здесь классический сюжет с завязкой, кульминацией и развязкой. Завязка за рамками фильма: это «текст 1968», ввод войск соцсодружества в Чехословакию, – знаковая дата конца оттепели. И развязка тоже не случится – она отнесена в конец 70-х, когда Сергей Довлатов решится на эмиграцию. Зато придумана некая имитация фабулы, чтобы – чисто условно – соединить мелодраматической ниткой монтажные куски. В начальных кадрах дочка Катя сообщает отцу про немецкую куклу. Ее счастливой обладательницей стала Катина подружка. На протяжении всего фильма уязвленный отец то и дело пытается занять деньги на покупку куклы, да все его окружение в долгу как в шелку, и он про это знает, но все-таки пытается. А вдруг? В финале, буквально в последних кадрах, Бродский передает Довлатову деньги на куклу, занятые «у Люды». (Мы догадываемся: это Людмила Штерн.) И это единственная тупиковая проблема, решенная в рамках этого сюжета.

«Бесконечный тупик», в котором бьются лбом о стену персонажи «Довлатова», вербально и пластически воплощен в образной структуре фильма без единой метафоры. Всего одна панорама – в зачине – вдоль набережной Невы: пеленой снегопада окутаны растворенные в снежном мареве архитектурные красоты. Всего один длинный кадр, но и его достаточно, чтобы – уже режиссерскими усилиями – держать в фильме импрессионистскую ноту. И вплести в нее рефлексию – авторскую прежде всего. Без нее не получилась бы рефлексия главного героя.

Преобладают интерьерные съемки – в коммуналке, где живет семья Довлатовых, в редакциях, чьи пороги безнадежно обивает протагонист, чтобы получить очередной отказ и выслушать отповедь редакторши, на вечеринке в чьем-то доме, в неуютном кафе, в мастерской художника. Наконец, в шахте метро. Здесь, под землей, Довлатов находит «пролетарского поэта» метростроителей, чтобы взять у него интервью. Но и тут облом. Поэта, видишь ли, покинула муза. Зато он охотно делится с интервьюером своими любовными переживаниями. (В этой роли очень хорош Антон Шагин, таким мы его еще не видели.)

Исповедь поэта прерывает плач, вопль, появятся рабочие, несущие на вытянутых руках явно драгоценную ношу. Заплачет-запричитает тетенька-ветеранка. Роющие тоннель рабочие наткнулись на останки детей, лежащие здесь, видимо, со времен Блокады. Скорее всего, группу детей – их было 35 – накрыло взрывной волной. Эта сцена непреднамеренно погружает фильм в исторический контекст, и нарратив окрашивается трагизмом, от которого нам никуда не деться.

И вот что интересно. Эпизоды, снятые на пленэре – в порту, на плешке, где из-под полы торгуют «тамиздатом», – нагнетают ощущение тесноты, покореженного, скукоженного пространства. Польский оператор Лукаш Зал (он снимал оскароносную «Иду») в содружестве с художником Еленой Окопной («Серебряный медведь» за художественный вклад) воссоздает материальную среду советских 70-х во всем ее убожестве, которое тогда, впрочем, не всеми осознавалось как нечто унизительное. Все жили так или примерно так. А в Ленинграде с жилфондом была особенная напряженка. И там строились блочные «Черемушки» в спальных районах, но масштабы строительства были отнюдь не московские. Квартиры в исторической зоне города давно были приспособлены под коммунальное жилье. В итоге – кособокая пятиметровая кухня, но с высоким потолком, узкий коридор, черная панель электросчетчика, редкого уродства газовая плита (дизайн, блин!), и отмыть добела ее невозможно… Но разве это мешало посиделкам на кухне?

Милан Марич в роли русского писателя, фактурно схожий с прототипом, только помягче и не такой гигант, вписался в тусовку коллег и собутыльников Сергея Довлатова. Режиссер на этапе кастинга отринул путь подбора типажно похожих на друзей из близкого круга Довлатова. Есть только Иосиф Бродский (Артур Бесчастный). Германа не смущает, что тогда, в самом начале 70-х, Довлатов близко не дружил с опальным поэтом, уже судимым за тунеядство и отбывшим срок в ссылке. Кто прототип художника Давида (Данила Козловский; единственная драматическая роль супервостребованного в кино артиста), зарабатывающего фарцовкой, – не ясно. Да и не важно. Важнее диалог, что ведут меж собой отверженные, которых «стирают, как ластик», выдавливают в эмиграцию. «А там лучше будет?» – «Нет. Обманываешь сам себя».

Последнее, что прозвучит с экрана из уст Бродского: «Не хочу уезжать. Не смогу вернуться».

Никто не хотел уезжать. ◆

Анна Наринская

ЖАКЕТ И ТАЙНАЯ СВОБОДА

В повести «Заповедник» есть сцена: после страшной пьянки герой просыпается в незнакомой постели, накрытый оконной шторой. Пиджак на нем, но штаны отсутствуют. Выясняется, что спать его укладывала безответная (практически все подруги довлатовских пьяниц такие) сожительница его вчерашнего собутыльника. «Я брюки сняла, – объясняет она, – а жакет – постеснялась».

Режиссер Алексей Герман-мл. тоже постеснялся. У этой стеснительности, вероятно, есть, кроме прочего, какие-то внешние, не зависящие от автора причины, но зрителя они вообще-то волновать не должны. Так что с самой распространенной претензией к этому фильму поспорить как-то не удается. Главный герой здесь действительно получился стерильным. Слишком далеким и от документальной фигуры Довлатова (каким его запомнили и описали современники), и, главное, от его самоописания – от образа его героя, который всегда просто неизбежно впадает, даже и без злого умысла, в какую-то скверность.

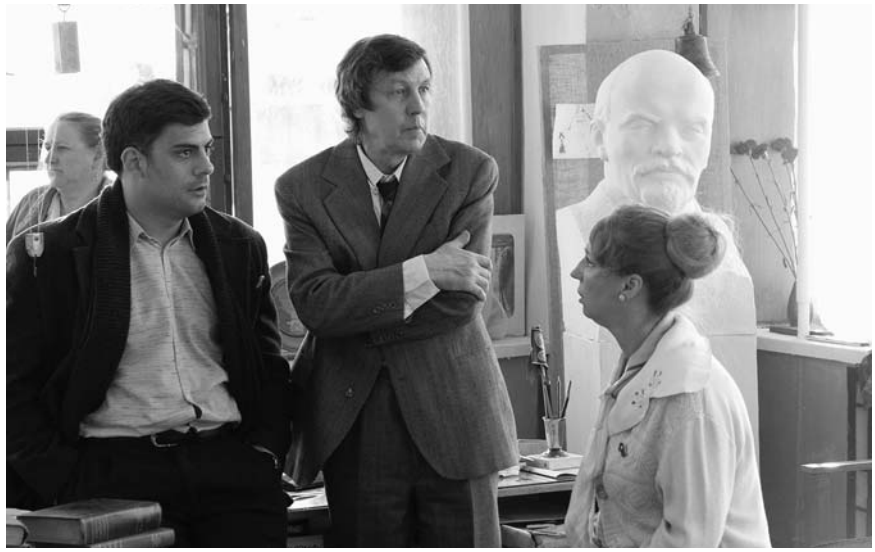
«Твои безобразия достигали курьезов. Помнишь, как ты вернулся около четырех ночи и стал расшнуровывать ботинки. Жена проснулась и застонала:

– Господи, куда в такую рань?!.

– Действительно, рановато, рановато, – пробормотал ты.

А потом быстро разделся и лег».

В этом фильме такое невозможно. И соответственно невозможно важнейшее для наших отношений с довлатовской прозой переживание – то чувство, которое читатель испытывает к демонстративно пасующему перед жизнью, но всегда в последний момент плюющему на ее условности рассказчику. Ощущение одновременно чего-то вроде превосходства и чего-то вроде зависти.



«Довлатов»

В фильме «Довлатов» на этом месте появляется романтический молодой человек, не совсем понятно почему разошедшийся с женой, деятельно любящий дочку, может, и выпивающий, но уж никак не пьяница, к женщинам относящийся заинтересованно, но уважительно. Он равноправно дружит с Бродским и умело напевает нечто красиво-джазовое.

Совершенно справедливо сказать: «Нет, это не Довлатов». Теперь вопрос: существует ли хотя бы гипотетическая возможность сказать: «Да, это Довлатов»?

Шагни создатели фильма в сторону большей биографической правдивости, впусти они в свое кино дозу безобразий и дебошей (а Довлатов – что по собственным признаниям, что по воспоминаниям современников – умел превращаться в фигуру вполне отталкивающую), изобрази они подробнее его любовную жизнь – что, таких претензий к фильму было б меньше, героя сочли более Довлатовым?

Решение построить свое произведение вокруг кого-то реального, кто к тому же не жил столетия назад, оно при всей своей, скажем так, рекламоемкости всегда рискованное (коммерческие панегирики отечественному спорту и космосу не в счет). Слишком многие помнят или наверняка знают «как было», слишком многим до́роги детали, почти невоспроизводимые черточки человека и времени, слишком многие считают время «своим» и в штыки воспринимают разночтение. Недавние неприязненные слова Бориса Гребенщикова, прочитавшего сценарий фильма Кирилла Серебренникова о Викторе Цое («Это ложь от начала до конца… Дело в том, что я лично знал людей, о которых снял фильм Серебренников. Ничего общего с героями его картины они не имеют»), произрастают из того же корня. Трудно, почти невозможно признать себя и своих друзей (не только свое и их творчество, а прямо себя и их) материалом для чьих-то проекций и рефлексий.

«Довлатов»

Признать прожитую жизнь всего лишь тестом для чужого пирога, с неизвестной тебе начинкой.

В принципе реакция реальных друзей и современников мало чем отличается от почти-современников и читателей-почитателей. Довлатов жил так недавно (то есть культурно и психически он от нас почти неотличим), мы так по-человечески, с теплотой его любим (его прозу, его героя), что вроде бы совсем хорошо его знаем. А нам показывают совсем другое.

Что – другое? Германовский Довлатов – задыхающийся в застойной закрытости молодой человек, побеждающий клаустрофобию советской реальности душевной и творческой свободой. Его и его друзей не печатают, не выставляют, не выпускают на сцену, но именно поэтому можно сочинять, писать что угодно. К ним не прислушиваются «важные» чиновные люди – именно поэтому можно не тратить на них время, а лучше использовать его на разговоры с теми, кто интересуется интересным. В обстановке, когда у творческого акта не может быть доступного обществу результата, отпадает важность результата как такового – остается собственно акт, собственно процесс.

Эта политически и социально невыносимая ситуация оказалась до головокружения продуктивной культурно. Семь лет назад в рамках литературной премии «Нос» прошли дебаты, посвященные выбору «лучшей книги 1973 года». 1973-й был взят именно как дата какой-то невероятной творческой активности для самых разных авторов. В шорт-листе, составленном из текстов, вышедших, законченных или писавшихся тогда, имелись «Москва – Петушки» Ерофеева, «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына, «Пикник на обочине» Стругацких, «Сандро из Чегема» Искандера, «Характеры» Шукшина, «Колымские рассказы» Шаламова, «Школа для дураков» Саши Соколова, «Прогулки с Пушкиным» Синявского. В том году Довлатов начал писать

«Компромисс». Фильм «Проверка на дорогах» Алексея Юрьевича Германа был снят двумя годами раньше – в 1971-м. То есть как раз тогда, когда разворачивается действие «Довлатова».

Эта картина (конечно, кроме прочего) – диалог сына с отцом. Герман-старший снимал «Ивана Лапшина» о поколении своего отца. Герман-младший – с очевидными отсылками к тому фильму – снимает про поколение своего.

Что было такого в том десятилетии, в том поколении? Как из несвободы, из задыхания, из ворованного воздуха, из кухонных разговоров и кухонного пьянства выросла ни на что не похожая и внутренне свободная культура?

Как эти люди под слежкой КГБ, под угрозой (нередко сбывающейся) посадки или высылки расчистили себе зону исключительной интеллектуальной наполненности и неповторимого веселого бессребреничества? Зону той самой «внутренней эмиграции», как это злобно называли в советских газетах. На этой территории были созданы лучшие произведения того времени. Но и без того интеллектуальная и человеческая насыщенность той жизни, энергия тех философских бесед, чтений, просто болтовни пробивает даже более чем тридцатилетнюю толщу.

Похожи ли мы хоть отчасти на них – своих родителей? Можем ли стать похожими?

Довлатов из германовского фильма – да, «стерильный» и, да, сглаженный – эти вопросы тем не менее катализирует. Зажатый политическим давлением, но освобожден от давления коммерческого и, главное, вообще от самой концепции успеха в его современном понимании. Он страдает от безвестности и даже от прямой опасности, но он наделен тайной свободой, воспетой сначала Пушкиным, а потом Блоком. Разве это не правда про Довлатова?

Это не вся правда про него и правда не только про него – но это правда. ◆

Елена Окопная:

«...ПРО КАЖДЫЙ ГОЛОС»

Интервью ведет Марина Торопыгина

Марина Торопыгина. В одном из интервью ваш муж, режиссер Алексей Герман, сказал, что работа над фильмом «Довлатов» серьезно подорвала ваше здоровье. Почему-то сразу думаешь про холода или какие-то экстремальные ситуации на съемках...

Елена Окопная. Ну холодом нас сложно взять… Просто были очень сжатые сроки, картина небогатая – безусловно, это влияет как на количество людей, которые были в ней заняты, так и на сроки, в которых мы существовали. Плотность была сумасшедшая – если учитывать все, что хотелось сделать, да и с точки зрения человеческих возможностей.

Марина Торопыгина. Уже в фильме «Под электрическими облаками» было понятно, что художник фильма – полноправный соавтор режиссера.

Елена Окопная. Мы с Лешей похоже мыслим, но развиваем свои идеи с разных позиций. Поэтому у нас бывают острые конфликты, но за счет того, что в споре мы все очень подробно обсуждаем, в результате рождается нечто новое. Так что и это бывает полезно.

Марина Торопыгина. Наверное, в «Облаках» по сравнению с «Довлатовым» у вас как у художника была большая свобода.

Елена Окопная. Да нет, нельзя сказать, что там была большая свобода. Леша как раз не внедряется в мое пространство и очень часто, приходя на площадку, не знает, с чем он встретится, точно так же, как и не знает, к чему мы придем в конце работы. Мы снимаем в день по кадру, процесс репетиции равен процессу съемок благодаря цифровой камере. И в течение дня многое меняется, я что-то меняю, артистов переодеваю. Нет, меня Леша не ограничивал. Разница скорее в том, что там было выдумывание будущего…

Елена Окопная

Марина Торопыгина. Да, я это и имею в виду. Там можно было придумывать что угодно, а здесь, в «Довлатове», вы, хотя бы отчасти, должны были воспроизвести определенную и знакомую многим эпоху.

Елена Окопная. Я не очень хотела заниматься исторической картиной именно по этой причине. Мне казалось, что придется заниматься иллюстрацией. Но уже в процессе работы поняла, что это прежде всего поиск каких-то ощущенческих вещей. Поэтому у нас в одной комнате находятся и рояль, и стеклянные банки для соления огурцов. Или, скажем, кариатида, которую я специально отливала, – и тут же портрет Ленина.

Марина Торопыгина. Мне этот рояль почему-то запомнился – под ним стоят пустые трехлитровые стеклянные банки, в них обычно консервировали овощи на зиму. В 1970-е хозяйки занимались этим гораздо чаще, чем сейчас. Отчасти в силу традиции, отчасти потому, что зимой очень редко можно было достать свежие огурцы или помидоры. С одной стороны, близкое соседство функционально различных предметов, рояля и банок, говорит о тесноте, недостатке места, определенной неустроенности. С другой – оно дает сочетание «высокого» (рояль, музыка, искусство…) и «низкого» (кухня, быт, заготовки на зиму…) и тем самым характеризует жизнь хозяев квартиры и их окружения, питерской интеллигенции, намекая на то, что их существование не ограничивалось служением прекрасному, а включало и житейские заботы. И все это художник дает нам понять с помощью натюрморта.

Елена Окопная. Я вообще люблю парадоксы; мне кажется, это тоже работает на образ. Можно было, конечно, сделать стилизацию, как сейчас в сериалах принято: историческая картина, 60-е, 70-е… Но хотелось уже поговорить не про толпу, а про каждый отдельный голос. Поэтому, когда я одеваю людей, я придумываю им историю.

Марина Торопыгина. И поэтому у героя Данилы Козловского шапочка, куртка и даже бакенбарды, как у Джека Николсона в фильме «Пролетая над гнездом кукушки»?

Елена Окопная. Который, безусловно, позднее появился[1]. Но мне кажется, что это по смыслу совпадает с персонажем художника-фарцовщика, которого играет Козловский. Он весь – вызов, не случайно он бросается под машину. И в том, как он одевается, тоже вызов – тогда никто так не одевался. Я интересовалась: тогда во всем городе было два человека, у которых были кожаные штаны. То есть у него джинсы, конечно, но я говорю про такие «острые», нетрадиционные вещи. Это совпадает и с характером героя, и с его историей. С одной стороны, у него была возможность достать такие вещи из-за границы, а с другой – он действительно «против всех».

Марина Торопыгина. Можете ли вы назвать еще такого рода цитаты?

Елена Окопная. Наверное, есть, но их уже трудно фиксировать. Потому что я очень много всего смотрю, причем не обязательно про 70-е. И про сегодня, и про вчера – важно находить то, что тебя питает. А дальше это где-то проявляется.

Марина Торопыгина. И благодаря этому получаются сложные 70-е.

Елена Окопная. Просто очень хотелось показать не одну сторону, не только одинаковые силуэты. Вариаций было много, люди хотели быть разными. И костюмы, и платья были не только современными, их часто перешивали, что я тоже, кстати говоря, делала. То есть брали платья 50-х и перешивали по моде 70-х. Мне кажется, что та эпоха – очень теплая по ощущению, какая-то рукотворная. Очень много вещей вязаных, довязанных, много вышивки. Много сшитых тряпичных сумок с аппликациями. И даже те костюмы, которые покупались, дорабатывались под человека с помощью кружев, пуговиц, тесьмы.

Мне важно было подчеркнуть личное, я вообще не думала про общую стилизацию. И кстати, было очень забавно, когда я с вечера работала с манекеном, готовила костюм, а утром приходили люди, и один говорил: «Ну нет, так не одевались же тогда, мы же помним», а потом приходил другой и говорил: «О, ровно так и одевалась моя мама». Для каждого эта эпоха своя, и для всех она очень разная.

Марина Торопыгина. Насчет вязаных вещей: в фильме есть женщина в красивой шали крупной вязки, ажурной, где чередуются темные и светлые полосы. Похожая шаль у Хари в «Солярисе» Тарковского.

Елена Окопная. А, да-да-да! Но это как раз случайно получилось. Я вот еще что вспомнила по поводу цитат. На стене ковер из кусочков – его очень коротко видно в сцене, где читает стихи Бродский, – это я подсмотрела в квартире у Плисецкой. То есть это не буквальная копия…

Марина Торопыгина. …но источник вдохновения.

Елена Окопная. Их было очень много, потому что и подсматриваешь, и додумываешь. Пока какая-то критическая масса не возникнет и не начнет работать. Например, мы снимали в «квартире Бродского» – там

1. Фильм Милоша Формана вышел в 1975 году. – *М.Т.*

«Довлатов»

же библиотека была построена, мы снимали в расселенном помещении, делали там все с нуля.

Марина Торопыгина. Но реквизит-то уже был готов заранее?

Елена Окопная. Я весь реквизит всегда вожу с собой. Только на месте, здесь и сейчас понимаю, что конкретно требуется. Конечно, есть основные вещи, про которые я знаю, что они мне понадобятся, но остальные…

Марина Торопыгина. То есть у вас с собой целый грузовик?

Елена Окопная. Да. Я не умею иначе. Я как картины пишу. У меня есть свои приемы – все не раскрою, но, например, я вожу с собой землю, песок, гравий. В «Облаках» это очень видно. Там же каждый камешек не случайный. Я разбрасываю почву, чтобы создать нужный оттенок или какие-то линии. Иногда можно создать более мягкое ощущение, иногда наоборот. Это как краски – черная земля, разного цвета гравий, желтый песок, и в зависимости от того, что мне тонально нужно, я это использую. Или я могу закидывать снегом стену, чтобы она не была очень плоской. Это как в живописи.

Марина Торопыгина. Вы живописью тоже занимаетесь? Вы же ВГИК окончили, художественный факультет?

Елена Окопная. Я окончила продюсерский факультет и некоторое время даже работала как директор и исполнительный продюсер, а потом мне все это надоело, и я решила, что вообще больше никогда не буду заниматься кино. Ушла в театр, у меня был проект современного танца – я занималась балетом, и мне это близко. Хотела сделать совместный проект современных художников и танцовщиков Большого театра. Потом делала киноклуб театра «Практика», и, надо сказать, это был очень успешный проект, потому что, когда я пришла, было четыре человека в зале, а потом уже около ста. Я не собиралась возвращаться в кино. Но потом встретилась с Лешей, а он как раз писал тогда сценарий, и я в это погрузилась. А дальше началась история с «Облаками»,

«Довлатов»

и когда я увидела, как работает художник, меня это очень расстроило. Поначалу я стала что-то предлагать, а потом стало понятно, что проще все делать самой.

Кстати, если говорить о профессии вообще, почему-то многие художники не чувствуют себя на равных с режиссером, ведут себя как декораторы. А ведь художник – это не тот, кто может придумать декорацию, а тот, кто создает образ. В «Облаках» я попросила: поставьте в квартире вот эти старые вещи. И художник мне: «Так ведь это уже 90-й год, тогда такого уже не было». То есть как? Это профессорская квартира, история поколения, и почему же мы тут ее отрезаем?

Марина Торопыгина. Приходилось ли вам отказываться от того, что вы придумали? Режиссер не согласился, продюсеры сократили?

Елена Окопная. Мне очень хотелось поработать с тенями, с силуэтами в мастерской у героя Данилы Козловского; я там прикрепляла такие кубы на стенку и ставила скульптуры – чтобы отбрасывали тени. А в кафе, где его арестовывают, был потолок, на котором были вырезаны разные геометрические силуэты с лампами внутри. Они должны были давать тени на стену, чтобы возникал эффект глубины. И было бы красиво. Но вот для реализации требовались те вводные, которыми мы не обладали. В том числе другая высота потолка.

Марина Торопыгина. Сложно, наверное, с оператором – он ведь тоже отвечает за изобразительное решение.

Елена Окопная. Конечно, Лукашу Залу было не очень просто с нами. Он присоединился к нам, когда мы с Лешей уже глубоко погрузились в материал. А у нас еще и очень сжатые сроки были. Но мы находили компромиссы.

Марина Торопыгина. Расскажите, как вам работалось с актерами.

Елена Окопная. С актерами нам очень повезло. Я с удовольствием со всеми общалась. Хотя я их мучаю, конечно. Я могу в середине

кадра – ну в паузе – подойти, что-то прицепить или забрать, переодеваю до конца съемки.

Марина Торопыгина. Даниле Козловскому сказали, кстати, откуда его костюм?

Елена Окопная. Намекнули, да. Даня, кстати, настоящий профессионал. Какие-то детали уже доделывали прямо на нем, а он абсолютно не раздражался, а, наоборот, помогал. Я увидела на одной фотографии, что у Сергея Донатовича на пиджаке видна тряпочка хлопковая. И подумала: он был высокого роста и ему, наверное, не хватало длины пиджака, поэтому распарывали подгибку и дошивали. Мне кажется, артисту такое помогает. Вообще, актер не может повторить другого человека, реального прототипа. Глупо пытаться повторять – у него же другие черты лица, другая пластика, поэтому получается что-то третье. Но важны детали.

Марина Торопыгина. Сейчас, когда фильм уже вышел, есть ли что-то, что вам хотелось бы сделать иначе?

Елена Окопная. Вы знаете, очень странная история с «Довлатовым». Я в течение полугода вообще не могла говорить о картине. Когда у меня пытались брать интервью, я начинала рыдать. Плохо мне было, полгода просто лежала. Такая у меня была связь с этим фильмом. Такое погружение было, что казалось: от тебя очень много забрали и тебе очень много дали.

У меня очень особые отношения с этой картиной – иногда думаю о том, что можно было бы еще изменить, но… Я ее теперь отдельно воспринимаю. То есть с любовью, но отдельно. Я ее немножко отпустила все-таки. ◆

Вероника Хлебникова

ПАКЛЯ, ШМАКЛЯ И РВАКЛЯ

Уоллесу, Громиту и псу Бакли, выжившему в авиакатастрофе, сгоревшему в вымышленном пожаре семейки Тененбаум и погибшему под колесами.

«Остров собак»
Isle of Dogs
По рассказу Романа Копполы и Кунити Номуры
Автор сценария, режиссер Уэс Андерсон
Оператор Тристан Оливер
Художники Пол Хэррод, Адам Штокхаузен
Композитор Александр Деспла
American Empirical Pictures, Indian Paintbrush, Scott Rudin Productions, Studio Babelsberg
США
2018

К 2038 году собачья эпидемия в японском Мегасаки угрожает расшатать экосистему. Мэр Кобаяси, кошатник, великий диктатор и гражданин Кейн, готовит дивный новый мир, где место псов на коврике займут железные робопсы, и кошки на сердце скребут: собак отправляют в бессрочный карантин на остров-свалку, где радиоактивные отходы, заводы-призраки, а в самом сердце этой тьмы, возможно, и псы-каннибалы. Массовая депортация начинается с телохранителя племянника мэра, голубоглазого Спота. Мальчишка Атари отправится следом, чтобы вернуть лучшую часть человека, цинично сданную в утиль, – его собаку.

Isle of Dogs и I love dogs звучат одинаково – полные омофоны, при этом английский в фильме – язык собачьей культуры, люди в нем говорят на непереводимом японском. Понимает их только Оракул – мопс-эзотерик с голосом Тилды Суинтон.

«Остров собак» – второй кукольный фильм Уэса Андерсона. В первом, «Бесподобном мистере Фоксе» по Роальду Далю, он играл с куклами людей и диких животных, лис, барсуков и прочим ветром в ивах. Люди были неприятны и выглядели как негодяи из вестернов. Животные напоминали викторианских джентльменов с поправкой на обстоятельства, в которых джентльмен не может себе изменить, даже если ворует кур, без спроса угощается чужим сидром и ему отстреливают хвост.

Барбосы из Мегасаки – даже больше, чем джентльмены. Они – Герцог, Король, Император, Босс и Шеф,

славные альфа-псы, сыгранные соответственно голосами Джеффа Голдблума, Боба Балабана, Эдварда Нортона, Билла Мюррея и Брайана Крэнстона. Только они – домашние, и в центре их англосаксонской, джентльменской альфа-культуры теперь помещается идеальная ипостась человека – двенадцатилетний мальчик, бросающий палочку или мяч, к которому в ответ так легко выпрыгивает собачье сердце и лапы сами несут. Ворчливый беспризорник Шеф, парафраз неприкаянных из «Бездомного пса» и «Пьяного ангела» Акиры Куросавы, пока этого не понимает, что, пожалуй, интереснее политических свар. Тут надо сразу предупредить, что в случае дубляжа это будет совсем другое кино.

Удивительно, что пик мастерства – того, что в английском языке именуется craft, а не art, – Уэса Андерсона располагается среди серо-ржавой пустыни, на мусорной свалке, где – какие уж безделицы и интерьеры – от предметного мира, всегда изощренного в его кино, остались рожки да ножки. Этого колорита и обшарпанности он будет держаться, оставив лишь оттенки синего для собачьих глаз, извлекая максимум сложности и разнообразия из скудной палитры и непрезентабельных руин, как гениальный московский художник и архитектор Александр Бродский – из испитых чайных пакетиков, сломанных деревяшек и царапин на закрашенном стекле. Перевести здесь взгляд на что-нибудь приятное, в общем-то, некуда. Тухлую манну с неба покажут достаточно крупным планом, чтобы ни один червяк из объедков не уполз, обделенный вниманием.

На злосчастном острове вся тонкость, свойственная прежде характерам и коллизиям Андерсона (как быть, например, джентльмену, если ему отстрелили хвост?), перешла в выделку, раскрывающую саму суть свалявшейся шерсти, трещин, руин цехов и аттракционов. Сюжетный абрис этой комедии, оккупированной политической басней, того же грубого, помойного свойства: диктатура, выборные технологии, медицинские опыты, геноцид – всё вещи первой необходимости, разумеется, для рассказа о том, как мальчик искал свою собаку, а нашел сотню бравых хвостов для государственного переворота.

Впрочем, наиболее сюжетно у Андерсона всегда само пространство, и кукольный «Остров собак» в этом смысле одновременно и утопия искусно созданного мира, и антиутопия предсказуемых фабульных поворотов.

Для рукоделия Андерсона пригодна суровость фактур, хороша не кондиция материй. Теперь, словно брамин-аскет, он создает мир праха и помойки, как стихи. Пакля, шмакля, рвакля. Действие выдающихся японских фильмов уровня «Додескаден» («Под стук трамвайных колес») происходило в трущобах, на дне – там же, где оказываются бесприютные барбосы из Мегасаки. Они грязны, худы, больны: шерсть в колтунах, проплешины и меланхолия. Японская культура, как море, шумит в этой герметичной раковине, омывает «Остров собак» меланхолической поэтикой несовершенства. Когда-то в «Поезде на Дарджилинг» Андерсон освоил дух индийских ремесел и нарисовал на

Уэс Андерсон на съемках фильма «Бесподобный мистер Фокс»

стенках вагона сотни слоников. Теперь он переводит на язык анимации представление театра кабуки и борьбу сумо, подает классические суши и сашими под супрематическим соусом европейского авангарда, расписывает традиционные ширмы пейзажами с кошками и собаками в духе старых японских мастеров. История правления кошек сходит с цветных гравюр укиё-э художника эпохи Эдо Утагавы Куниёси, и само это правление обдает ледяным ужасом кайдана – японских историй о призраках, где мертвые женщины оборачивались кошками в бамбуковых зарослях. Мастерски отметились в этом жанре патриархи кино Канэто Синдо и тезка мэра-злодея – Масаки Кобаяси, снявший также «Бунт самураев» («Восставший»). Поклонникам Акиры Куросавы польстят самурайские ракурсы, в которых кукольные кабыздохи не менее эффектны, чем двуногие бойцы. Их голодные потасовки выглядят как рычащие пыльные ураганы, лишь клочки мелькают в ватных облаках-закоулочках.

Собачьи недуги, исторические экскурсы, будни мэра Кобаяси проиллюстрированы галереей замечательных стилизаций графики Хокусая и Утамаро. И все это фоном: стены бани, ширмы-бьомбо – никаких сверхкрупных планов, все мимолетом, все – атмосфера. Так рисовались обложки сказочных книжек, что читала девочка в «Королевстве полной луны».

У Андерсона форма всегда на поверхности, она дает себя заметить даже тем, кому есть дело лишь до занимательного сюжета. Это ласковое милосердие формы сглаживает катастрофичность сюжетов, отводит наши глаза от физических и психических травм, суицида, жизненного краха, неблагополучия персонажей. Унылые коловращение и перистальтика мира разгоняются у Андерсона до чудесной карусели с резными кониками, расписными раджастанскими слониками и сияющим фонарем посреди ночи: «сусальным золотом горят в лесах

«Остров собак»

рождественские елки, в кустах игрушечные волки глазами страшными глядят». Его кино оттягивает от передозировки прозой жизни, как оттягивает рассол или лист подорожника, приложенный к ссадине. Андерсон не пускает формалистическую пыль в глаза, не пересаливает с кунштюками, как Гондри, фокусничающий до изнеможения, или Жене с Каро, проламывающие тонкую перегородку между жизнью и абсурдом с такой выразительной силой и страшной красотой, что забываешь, была ли перегородка. Методу Андерсона присуща деликатность, подразумевающая, что у самой постылой жизни есть побочные эффекты радости в виде красоты и смеха, негаданные дары. Они, может, и не развешены на сером бетоне повседневности сплошной шпалерной развеской, как любили выставляться художники в конце XIX – начале XX века. Но их можно собрать, как сны в сказке Роальда Даля «Большой и Добрый Великан». Навеки заснувшему в результате инфаркта Ройялу Тененбауму снится, будто он трагически погиб, спасая свою семью с обломков тонущего крейсера, – веселая последняя причуда сукина сына. Никакого уныния не напасешься.

С другой стороны, обнаружение и осознание формы произведения, так приветливо машущей у Андерсона с экрана фронтальными композициями, статикой, симметрией, – всегда маленькая победа просвещения, как и любой шаг к пониманию того, как устроена та или иная вещь.

Важно, что эта форма собрана Андерсоном вручную, с кропотливым тщанием – задники декораций искусно отделаны, будь то ткань палатки, комнатные обои или декоративные спрессованные кубы мусора, когда-то бывшие красивыми вещами. В любые композиции добавлена очень хорошо придуманная деталь штучной выделки. Когда

«Остров собак»

на Острове собак взрывают бомбу, над горизонтом диарамы строго по центру встает клок шерсти – точная деталь, ясная фигура речи.

Драгоценные детали, великолепные миги выставлены Андерсоном, как марки в кляссерах и листья в гербариях. Сама фильмическая реальность расставлена по диарамам, лайт-боксам, статичным кадрам-сценам. В «Острове собак» техника покадровой съемки благоволит тому, чтобы приподнять, преподнести каждый объект как уникальный выставочный экспонат. Кинематограф Уэса Андерсона легко представить в виде экспозиции благородных усилий возвысить неблагоприятные моменты жизни, намыть из них золотую крупицу небанальности, превратить в артефакт и преподнести как экстраординарное явление. Но дело, конечно, не в том, как раскидать все эти рукотворные чудеса по фабуле, сборка значит тут меньше, чем ценность отдельного момента. Похожим образом он поступает с объектами культуры, что дало основание говорить об Андерсоне как о мастере пастиша. В «Острове собак» пастиш и буквальный мусор, трэш, из которого сбита материя этого кукольного кинотеатра, смешиваются до неразличимости. Впрочем, хлам и сор солидно благородны, будто надо еще заслужить это звание. Япония, породившая кавайный леденцовый стиль, вне закона и вне поля зрения в этом теплом ламповом приключении. ◆

Андрей Плахов

НАТУРЩИКИ

«Не прикасайся»
Touch Me Not
Автор сценария, режиссер Адина Пинтилие
Оператор Джордже Кипер
Художник Адрьян Кристя
Композитор Иво Паунов
В ролях: Лора Бенсон, Томас Лемаркус, Дирк Лэнг, Херманн Мюллер, Кристиан Байерляйн, Ирмена Чичикова, Паоло Лагана и другие
Manekino Film, Rohfilm (Rohfilm Productions), Pink Production (PINK), Agitprop, Les Films de L'Etranger, 4 Proof Film, Pink Production, Rohfilm
Румыния – Германия – Чехия – Болгария – Франция
2018

В фильме «Не прикасайся» румынки Адины Пинтилие она сама – писательница, художница–акционистка, директор фестиваля экспериментального кино и режиссер-дебютант – появляется на экране с серией рассуждений и комментариев на тему экзотических парадоксов сексуальности. Другим персонажем, задающим драматургический стержень картине, становится Лаура – красивая женщина лет пятидесяти с лишним, которую играет британская актриса Лора Бенсон. Точнее, не играет, а репрезентирует, как и все остальные исполнители фильма, среди которых есть как профессионалы, так и натурщики.

Лаура – недотрога, испытывает страх перед прикосновениями и потому не способна вступать в прямой сексуальный контакт. Приглашая к себе мужчину по вызову, она предлагает ему раздеться и мастурбировать, ограничивая себя ролью вуайера. Потом проходит курсы сексуальной терапии у двух специалистов. Трансгендер Ханна, поменявшая пол, тоже в возрасте около пятидесяти, пытается высвободить инстинкты Лауры с помощью музыки Брамса и демонстрации собственного тела с мужскими и женскими половыми признаками. Другой сексуальный терапевт воздействует на пациентку тактильными стимуляциями и брутальными выбросами мужской энергии. Мы становимся также свидетелями визитов Лауры в больницу к умирающему отцу, который, похоже, имеет прямое отношение к изломам сексуальной психики дочери.

Самым шокирующим персонажем фильма выглядит Кристьян, искалеченный спинной мышечной атрофией, деформацией челюсти и зубов, неконтролируемым слюноотделением. Несмотря на это, он находит в своем теле немало достоинств – от живых выразительных глаз

до прекрасно работающего члена. В том, что этот фрик не принимает желаемое за действительное, а говорит чистую правду, мы можем убедиться, заглянув вместе с режиссером в секс-клуб, где собираются любители экстрима и БДСМ. Кристьян тут отрывается по полной с корпулентной Грит, которую раньше мы наивно принимали за его сиделку или санитарку в специальной клинике. Именно там собираются проблемные люди на сеансы тактильной йога-терапии, где используют пальцы для изучения лица друг друга. Кристьян тут оказывается в паре с Томасом (Томас Лемаркус), облысевшим в тринадцать лет и тоже выделяющимся своей непохожестью на других.

Адина Пинтилие

Фильм-победитель Берлинале высветил весь спектр возможных реакций и резко разделил профессиональных критиков, обычно солидарных в главных вопросах фестивальной конъюнктуры. Дебора Янг в The Hollywood Reporter писала еще до присуждения фестивальных призов: «Первая картина молодой румынской постановщицы Адины Пинтилие […] поражает интеллектуальностью, уверенностью в себе и оригинальностью… Столь откровенную презентацию многообразия интимной жизни взрослая аудитория должна признать стимулирующей мыслью и, возможно, терапевтической… Фильм оформлен с искусной утонченностью, что делает его претендентом на награду в берлинском конкурсе…»

Правда, та же Дебора Янг упоминает о том, что на пресс-показе картину «забукали». Среди «букавших» был, судя по всему, и известный британский критик Питер Бредшоу. По окончании фестиваля он выдал в The Guardian страстный монолог: «Брексит. Трамп. И вот еще жюри присуждает «Золотого медведя» мелкому и глупому фильму «Не прикасайся». Воистину мы переживаем век катастроф. Это настоящее бедствие для фестиваля. Победа лишенного юмора и неуклюжего документального эссе Адины Пинтилие подчеркивает статус Берлина как фестиваля, который поддерживает скучное, лишенное ценности кино».

В этом споре я значительно ближе к Деборе Янг, чем к Питеру Бредшоу, однако истина, как мне видится, не то чтобы посередине, но она тесно связана с контекстом, в который мы помещаем свою оценку этой работы. Есть контекст Берлинского фестиваля, который всегда поддерживал политизированное кино и воспитал соответствующую публику; в этом контексте сексуальная жизнь меньшинств

«Не прикасайся»

рассматривается как часть левой политической повестки, и фильм Пинтилие легко в нее вписывается. Есть контекст contemporary art: в нем «Не прикасайся» занимает свое место как эксперимент, прощупывающий грани между игровыми и документальными образами, которые визуализируются в лабораторном пространстве, где доминирует белый цвет, а настроение создает энергичный современный саундтрек, разрушающий иллюзию чистой документальности.

Но прежде всего фильм оказывается в русле прошумевших по миру кампаний Me Too и Time's Up. На первый взгляд кажется, что картина Пинтилие сделана словно специально к этому празднику побед радикального феминизма. Однако содержащая запрет фраза «не прикасайся» – touch me not – обнаруживает обратный, во многом иронический смысл: touch me yes. Лаура, как и остальные персонажи фильма, как раз хочет, чтобы ее трогали, возбуждали, желали, но на пути к реализации этого хотения стоят физические и психологические барьеры. Каждый преодолевает их по-своему, личными усилиями, не становясь частью какой-то идеологии или движения. В связи с этим мне довелось слышать и противоположную трактовку работы Пинтилие как программно-консервативной, поскольку она игнорирует общественный контекст, ставя во главу угла индивидуальную сексуальность. По-моему же, консерватизмом оборачивается как раз стремление новейших общественных доктрин к регламентации сексуального поведения и, что особенно опасно, к насаждению квот и табу в искусстве. Например, сегодня уже вряд ли могла бы появиться такая картина, как «Она» Паула Верхувена, да и классические опусы Тарантино, поскольку наложен запрет на rape jokes: если речь про насилие, то шутки в сторону. В фильме Пинтилие юмор занимает совсем не главное место, и все же его присутствие, хотя бы на периферии, ощутимо и благотворно.

В 2001 году на том же самом Берлинском фестивале почти так же противоречиво, как нынче фильм Адины Пинтилие, был встречен «Золотой медведь», присужденный тогда «Интиму» Патриса Шеро, где были показыны не очень молодые и не идеально красивые совокупляющиеся тела. С тех пор утекло много воды, и феминистская доктрина бодипозитивизма завоевала планету. Стало общим местом и некогда звучавшее откровением понятие «многополярный пол», или «множественность полов», что превращает мир, всегда державшийся на большинстве, в конгломерацию разнообразных меньшинств. Согласно этой концепции каждый человек и есть такое меньшинство, уникальное во всем, в том числе и в сексуальном поведении.

Новое мировоззрение все больше распространяется по планете, заставляя радикально меняться такие страны, как, например, Швеция, известная самыми мракобесными законами о принудительной стерилизации, которые действовали еще даже в эпоху сексуальной революции. Последняя принудительная операция (по мотиву «умственной неполноценности», якобы опасной для чистоты нации) была проведена в 1976 году. Но вплоть до совсем недавнего времени стерилизация являлась по закону непременным условием перемены пола. Только сейчас Швеция повернулась лицом к трансгендерам и выплачивает им компенсации за испытанное насилие государства. Фильм Пинтилие не имеет четкой географической привязки. Лора – англичанка, режиссер – румынка, юноша по вызову – болгарин, все говорят по-английски, сама институция для проблемных людей и секс-клуб – достаточно условные территории. И в этом тоже есть художественный умысел – показать, что проблематика картины охватывает страны с разным культурным и цивилизационным укладом, что больше нет «центра» и «провинции».

Если эту теорию перенести в область кино, мы точно так же дополним понятие «мейнстрим» и альтернативное ему, столь же бесформенное «артхаус» множеством других кинематографов, которые раньше назвали бы маргинальными (или воспользовались компромиссным термином «кино не для всех»), а теперь видим в них проявление художественного многообразия и плюрализма. Фильм Адины Пинтилие вообще не надо сравнивать с другими, как нелепо устраивать конкурсы сексуальных девиаций. Он существует в своей нише, как существуют в ней его персонажи, пребывая на зыбкой грани документальной реальности и перформанса. Но раз уж так случилось, что этот фильм попал в конкурс Берлинале и выиграл его, надо признать, что он имеет на это не меньшее право, чем остальные. ◆

Лариса Малюкова

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ АНЕКДОТ

«Лицо»
Twarz
Авторы сценария Михал Энглерт, Малгожата Шумовская
Режиссер Малгожата Шумовская
Оператор Михал Энглерт
Художник Марек Заверуха
Композитор Адам Валицкий
В ролях: Матеуш Косьцюкевич, Агнешка Подсядлик, Мальгожата Гороль, Роман Ганцарчик, Дариуш Хойнацкий, Роберт Таларчик, Анна Томашевская, Мартына Кшиштофик, Ивона Бельская, Себастьян Лях и другие
DI Factory, Dreamsound Studio, Kino Swiat, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Leśnodorski Ślusarek i Wspólnicy, Narodowy Instytut Audiowizualny, Nowhere, Piramida Film, Platige Films, Polski Instytut Sztuki Filmowej, TVN
Польша
2018

Пролог. Утро туманное. Толпа. Напряжение суровых лиц. Ожидание затягивается… Пока не открываются стеклянные двери гипермаркета с рекламой рождественской распродажи белья. Народ ломится внутрь, на ходу сбрасывая одежду. Люди набрасываются на телевизоры с плоским экраном. Вырывают их друг у друга из рук. В битвах за вещественное побеждают сильнейшие из полуголых приобретателей. Этот сюрреалистический зачин с уродливой, злой плотью дает настрой всему вроде бы реалистичному кино, но приправленному уксусом абсурда.

История «Лица» основана на двух реальных событиях. Революционная трансплантация лица в Польше. И строительство статуи Христа в Свебодзине: новое польское чудо, возведенное на пожертвования набожных. Авторы Малгожата Шумовская и Михал Энглерт сшивают на живую нитку оба события, превращая фильм в зарисовку нравов современной Польши.

Яцек – длинноволосый красавец (Матеуш Косьцюкевич), похож на Христа-суперзвезду из мюзикла. Мчится на красной малолитражке из города в свой поселок под оглушительную перкуссию хэви-метал. Счастлив. Везет с боем добытый телевизор. Обручился с местной барышней – огненной Дагмарой (Мальгожата Гороль). Участвует в строительстве самой большой в мире – выше, чем в Рио-де-Жанейро, – статуи Мессии. Как и все в его крошечном городке-табакерке, смотрит свысока на цыган, задействованных в строительстве. Вместе с сородичами хохочет над ксенофобскими шутками и анекдотами дубоватого шурина: про евреев, мусульман и цыган. Его мечта – вырваться из деревенской польской серости и скудности да и умчаться в продвинутый Лондон. «Прямо ждут там тебя, – усмехается

туповатый шурин (Роберт Таларчик), – в Лондоне эмигрантам не место».

Дружелюбный хипарь Яцек уже в начале фильма – и свой, и чужой соседям, родственникам, требующим, чтобы он укоротил свои патлы, утихомирился, стал, как все. Любит и принимает Яцека безотносительно его внешности лишь сестра (Агнешка Подсядлик).

Яцек, занимаясь отделочными работами на шее Христа, поскользнется и упадет прямо в темное нутро-пропасть железобетонного бога. Мессия практически убьет его. Уникальная операция и больничная реабилитация останутся за кадром. Глазами Яцека мы увидим в палате с прозрачными окнами во вспышках просыпающегося сознания: растерянные лица родных, священника, невесты Дагмары, смотрящих с испугом из-за стекла на того, кто еще недавно был их Яцеком.

Малгожата Шумовская

Он выживет. Но с чужим обликом. В этот момент сам фильм меняет «лицо», тональность, стилистику. Первая часть – романтическая, несется над реальностью в бешеном темпе вместе с неуправляемым Яцеком и его крошечной красной машиной. Ранняя весна, бурлящая надеждами, просыпающейся природой. Необозримые живописные панорамы. И вот резкое торможение. Осень. Неказистая, скромная природа, убогость постсоциалистических интерьеров и нравов. Действие замедлилось, почти остановилось. И дальше, словно на ощупь, как сам повредивший зрение герой, движется по кромке истории. Яцеку запрещены алкоголь, спорт. Он не владеет мимикой, мышцами чужого лица. Он пытается прирасти к миру вокруг, который его отторгает.

«Лицо» – сплав драмы и трагикомедии, плотного реализма с элементами сюра и черного юмора. Некоторых ценителей утонченного фестивального кино раздражают плакатность, открытые эмоции, почти басенная аллегоричность сверхэмоционального, энергичного, но незамысловатого повествования. Таков стиль картины, и режиссер верен этой сгущенной плакатности, синтезу смешного и горького от пролога до финала.

Действие движется пунктирно, как цепь остросоциальных, язвительных, хотя и не лишенных сентиментальности, зарисовок. Порой кажется, что кино рассыпается композиционно. Но все социальные аттракционы вертятся так или иначе вокруг ставшего чужим среди своих Яцека.

«Лицо»

Не так уж страшна рожа, как ее малюют страх и низкий порог терпимости сородичей, возведших вокруг Яцека невидимые стеклянные стены. Даже мать отказывается от него, смотрит пристально на спящего, подозревает: небось сына в больнице подменили. Школьники дразнят монстром. Невеста избегает «чудовище». Лишь сестра – единственная поддержка. Ходит с ним в медицинский центр, пытается выбить деньги на реабилитацию в медкомиссии (где едва живому инвалиду посоветуют подыскать себе работу), собирает средства, организует рекламные контракты. А Яцека между тем настигают слава и популярность. Теперь в поселке две знаменитости: он и Христос.

«Лицо» – человеческая комедия с сильным антиклерикальным привкусом. Шумовскую, как и Бальзака, интересует человеческая типология, ее кино – «этюды нравов», сцены из частной жизни собираются в пейзаж социального бытия.

Священник решает сплотить прихожан вокруг беды, настигшей их соотечественника, молитвами и общими усилиями помочь жертве несчастного случая. Он рассказывает пастве о чуде воскрешения Христа, проводя параллель с чудом возвращения к жизни их односельчанина. Люди поворачиваются к Яцеку просветленными лицами, выражая свою поддержку. На следующей службе необходимо собирать деньги на продолжение лечения. (Трансплантированная кожа отторгается без дорогих иммунодепрессантов.) Вместо христианского сочувствия на лицемерные рожи наползают враждебность и равнодушие. Скандальная «пересадка» – как пришествие Мессии – выявляет в людях худшее (в массовом масштабе) и лучшее (среди единиц). И даже священник подробно и плотоядно расспрашивает экс-невесту Дагмару об их с Яцеком интимных отношениях: губы его сладострастно шевелятся, взгляд заряжен вовсе не христианским благочестием. Во всем многофигурном портрете современников лишь Яцек и его сестра через

«Лицо»

личное переживание, испытание научаются непритворному сочувствию, способности смотреть в лицо реальности без самообмана, без изумрудных очков церковных проповедей.

Картина Шумовской, стесанная из грубого материала, как статуя церковного бога, – смешное, приметливое, саркастическое кино, безжалостное в описании примет современной глубинной Польши. Из фильма в фильм Шумовская занимается исследованием институциональной и индивидуальной черствости, портретированием общественных настроений, неизжитых травм. С сатирической изощренностью и беспощадностью говорит о противоречиях социальной механики, о возвеличивании национального гонора. Об очередном витке польской истории, на котором усиливается влияние католической церкви. О вырождении былых идеалов. О пылком в умонастроениях соотечественников единении потребительских настроений, повышенного градуса патриотизма и шовинизма, нетерпимости и церковного фанатизма, не имеющего отношения к подлинным христианским заветам.

Но во взгляде режиссера на соотечественников нет злости, язвительность, провокационность соседствуют с сочувствием. «Да, мы так любим!» – рвет глотку солист Metallica. Саундтрек, как сам герой, мечется между буйным свободным и неуправляемым воздухом Metallica и трэшевым Euro Pop. А убойный хит Hardwired, буквально пробитый насквозь ударными, становится лейтмотивом героя: «Во имя отчаяния, во имя адской боли, во имя всего сущего я сошел с ума… Нам полный п*ц, дела иду х*во. Мы запрограммированы на самоуничтожение».

Визуальный ряд драматургически обоснован. Романтический флер короткой первой части уступает место непривлекательному колючему реализму с выпячивающимися в кадре деталями быта. Как и в некоторых других предыдущих картинах, Шумовская предпочитает использовать старые камеры, блёр-фильтры, нарочито играя глубиной

и резкостью. Эффекты тумана и расфокуса управляют вниманием зрителя. Иной раз слишком нарочито. Возможно, и поэтому ее агрессивное кино часто упрекают в отсутствии меры.

Малгожата Шумовская – свежее лицо польского и европейского кино. Ее отличают храбрость и интимность взгляда. Без морализаторства она сохраняет верность социальному кино с большой долей провокационности (не случайно она – представитель Zentropa Ларса фон Триера в Польше, была сопродюсером арт-хоррора «Антихрист»).

Ее «Откровения» (2011) – фильм о проституции среди студентов – вызвали скандал в польском обществе, хотя это было кино прежде всего о человеческом опыте. Картина «Во имя…» (2013) поднимала табуированную в Польше тему гомосексуализма в среде католических священников. В «Счастливом человеке» (2000) каждый из участников странного треугольника был неразрывно связан со смертью. Одна из лучших работ режиссера психодрама «33 сцены из жизни» (2008) – поражающий откровенностью рассказ о молодой фотохудожнице, сталкивающейся со смертью близких, интимное признание в эмоциональной беспомощности, неспособности защитить себя от боли, одиночества. «Тело», получившее в Берлине три года назад «Серебряного медведя» за режиссуру, затрагивало тонкие материи взаимоотношения тела и духа. Как и «Лицо», «Тело» – размышление не столько о неспособности справиться со своим физическим несчастьем, сколько о внутренних повреждениях, которые опасней внешних, о редкой способности принять себя, несмотря на все раны и травмы.

Каждый фильм Шумовской пожинает бурю полярных откликов и эмоций. Как и ее учитель Войцех Хас, она не хватается за реализм, как за мамину юбку, не чурается звонких метафор и к повествованию относится как к чему-то второстепенному. Она стремится, по ее словам, к «освобождению от банальности», и ее фильмы – хотя режиссер и отрицает публицистичность своих нередко агрессивных работ – в большей степени называют вещи своими именами, нежели докапываются до глубоких метафизических объяснений происходящего. «Лицо» развивает традиции польского сатирического кино «морального беспокойства». В частности, психологических комедий «Защитные цвета» Занусси или «Охота на мух» Анджея Вайды. Этому взгляду на нравы современного польского общества свойствен не столько обличительный пафос, сколько жгучий, сочувственный интерес к живому, неуправляемому и непредсказуемому потоку жизни. ◆

Нина Цыркун

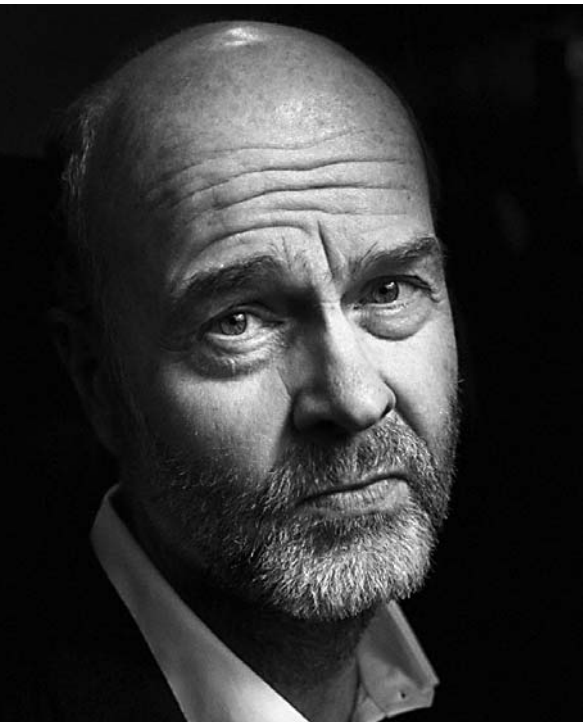
ОХОТА НА ОЛЕНЕЙ

«Утёйа, 22 июля»
Utøya 22. Juli
Авторы сценария
Анна Бахе-Вииг, Сив Райендрам
Режиссер Эрик Поппе
Оператор Мартин Оттербек
Художник Харольд Эгеде-Ниссен
Композитор Вольфганг Плагге
В ролях: Андреа Бернтцен, Александер Хольмен, Бреде Фристад, Элли Рианнон Мюллер Осбурн, Сорош Садат, Сольвейг Колоен Биркеланн, Ада Эйде и другие
Paradox Film 7, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Nordisk Film- & TV-Fond, Norsk Filminstitutt
Норвегия
2018

«Утёйа. 22 июля» Эрика Поппе – снятый единым планом в режиме реального времени игровой фильм о событиях, случившихся в Норвегии летом 2011 года. Тридцатидвухлетний Андерс Беринг Брейвик сначала взорвал начиненный взрывчаткой микроавтобус в центре Осло, а потом открыл стрельбу по отдыхавшим в молодежном лагере активистам Норвежской рабочей партии; отряд полиции прибыл через полтора часа после начала атаки; преступник сдался без сопротивления, оставив за собой 77 человек убитых, 99 раненых и сотни психически травмированных.

Фильм Эрика Поппе начинается с хроникальных кадров взрыва на улице возле комплекса правительственных зданий в Осло. Сообщение о взрыве, еще не зная причины («газ взорвался?»), обсуждает молодежь в лагере «Рабочей молодежной лиги», расположенном на острове Утёйа в нескольких километрах от столицы. Вымышленная героиня фильма Кайя отчитывает младшую сестру Эмилию за то, что та слишком расшумелась: надо уважать людей, пытающихся убедиться, что их близкие не пострадали при взрыве.

Открывшие фильм документальные кадры связываются с псевдореальностью сюжета, образуя многослойное психофизиологическое пространство, где реальное и придуманное неотделимы друг от друга, как две стороны ленты Мёбиуса. Кайя (зрителю поначалу кажется, что она обращается именно к нему) спешит успокоить по телефону мать: «Это самое безопасное место в мире!» И вот метатема фильма: в сегодняшнем мире самое безопасное место может внезапно и беспричинно оказаться смертельно опасным. И никуда не деться с бывшего островка безопасности, находящегося совсем рядом от



Эрик Поппе

одного из самых комфортных для жизни центров современной цивилизации.

Реализация проекта известного и авторитетного режиссера горячо обсуждалась в Норвегии, вызвала много возражений: вероятно, небезосновательно кто-то заранее счел, что реконструкция трагических событий послужит героизации преступника-террориста, однако признаков тому изначально в замысле картины Эрика Поппе не было. Но определенный и вряд ли желательный побочный эффект все же возник. Одиозный персонаж отсутствует и не называется, однако если уж предъявлять претензии авторам, то как раз за его отсутствие. Именно оно придает террористу анонимный гипнотический статус сводящего с ума всепроникающего духа, чего тот, скорее всего, и добивался. Зияющее отсутствие в самой сердцевине повествования создает символическую эффективность, которой не требуется материализация. Нулевое означающее приобретает силу ритуальной магии, а имя в данном случае – всего лишь пустой знак.

Внезапные глухие залпы, прокатывающиеся над островом, повергают ребят в панический ужас. Они пытаются строить догадки: что это – может быть, учения, связанные со взрывом? Что по этому поводу скажет полиция? Реальный убийца действовал проще: одевшись для прикрытия в форму полицейского, он собрал своих жертв в одном месте и стрелял прямо в беззащитную толпу – что для них было не менее ужасно. В фильме события драматизируются иначе; по сценарию пленники так до самого спасения (кому его удалось дождаться) не узнают, кто и почему стрелял. Как ни странно, обладатели смартфонов не могут ни передать значимую информацию на Большую землю, ни получить обратную; попытки узнать что-либо конкретное в разговорах с близкими не дают ответа. А между тем именно неведение об источнике опасности Фрейд называл в качестве одного из безотказных способов вызвать жуткий страх (этим приемом пользовался Гофман в своих фантастических повестях). Тогда пробуждаются первичные инстинкты, возникают потеря ориентации, паника, ужас при мысли о том, что уже никогда не выбраться из леса, который на глазах превращается в заколдованную чащобу. Ужас усиливается от повторяющегося круга событий на ограниченном пространстве острова, из которого не вырваться, и от истощения сил, от гонки по замкнутому кругу в поисках убежища.

Человек не может испытывать разные страхи в один момент времени; они будут наваливаться на него постепенно. Для Кайи страх за

«Утёйа, 22 июля»

собственную жизнь отступает перед страхом (усиленным чувством ответственности) за судьбу строптивой Эмилии, след которой она потеряла. Девятнадцатилетняя Кайя ведет себя поразительно собранно и осмысленно – это делает ее наиболее адекватным свидетелем и ретранслятором событий для зрителя. Кайя проводит нас по тропам острова, и авторы фильма не нагнетают ужаса предъявления жертв, не истощают нашего сочувствия непрестанным повторением образов священных монстров. Вместо этого длительный эпизод одной смерти: застреленная девушка (Сольвейг Колоен Биркеланн) умирает на руках Кайи. Мы видим, как белеет ее лицо, слышим, как слабеет ее голос, но крови не видно, и только когда умирающая жалуется, что ей холодно, и Кайя, укрывая ее свой курткой, поворачивает стынущее тело, мы видим огромную рваную рану на спине: убийца использовал патроны с экспансивными пулями, обладающими повышенной поражающей способностью. Это разоблачительный для Брейвика кадр. Он, как известно, был членом секретной организации «рыцарей-тамплиеров», где получил тайное имя культурного героя скандинавской мифологии Сигурда, благородного победителя дракона, образу которого явно не соответствует поведение человека, стреляющего в спину подростку. Сигурд охотился на диких вепрей; Брейвик, покупая особой емкости магазины для карабина, сообщил, что собирается охотиться на оленей, а по правде, как сказал на суде, готовил «казнь культурных марксистов и мультикультуралистских предателей категории А и Б», просто чтобы посмотреть реакцию. И вот умирает от его пули подросток, в этот

момент звонит его телефон, на экране которого высвечивается надпись «мама».

Смерть самой Кайи никак не акцентируется, снимается на общем плане, и мертвой мы ее не видим, а ее символическое место занимает сама собой нашедшаяся Эмилия.

Мне представляется (насколько я могу судить о ситуации в сегодняшней Норвегии), что авторам фильма не было нужды в операционализации гендерной мифологии. В этой стране покончено с историей страданий и притеснений, рабской, реальной или мнимой, зависимости женщин, а потому нет вопроса о конфронтации мужского и женского, не инсценируется здесь условный поединок Кайи и Брейвика. Кайя, мечтавшая о карьере политика, – пример проявления общечеловеческой силы и моральной ответственности перед лицом опасности.

Что касается желаемой Брейвику «реакции». В 2003 году «Слон» Гаса Ван Сента о массовом убийстве в школе «Колумбайн» в штате Колорадо получил «Золотую пальмовую ветвь»; в 2007-м «Потерянный рейс» Пола Гринграсса о событиях 11 сентября получил две номинации на «Оскар», две премии BAFTA и множество других авторитетных наград. Фильм Эрика Поппе заслуживал, на мой взгляд, награды подчеркивающего свою политическую ангажированность Берлинале-2018, и дебютантка Андреа Бернтцен за эту роль могла бы получить «Серебряного медведя», но у жюри составилось другое ви́дение актуальной и художественной ценности фильмов. Возможно, жюри сочло, что тема отработана, а если похожее событие случилось буквально накануне фестиваля, так что с того.

Проживаемые на экране 72 минуты, в течение которых длилась атака, кажутся нескончаемым (пост)апокалиптическим временем: у него нет начала, нет кульминации, оно заканчивается внезапно и не увенчивается знаками триумфа или скорби. Просто кончается. Буквально по Т.С.Элиоту: как всхлип. ◆

Андрей Василенко

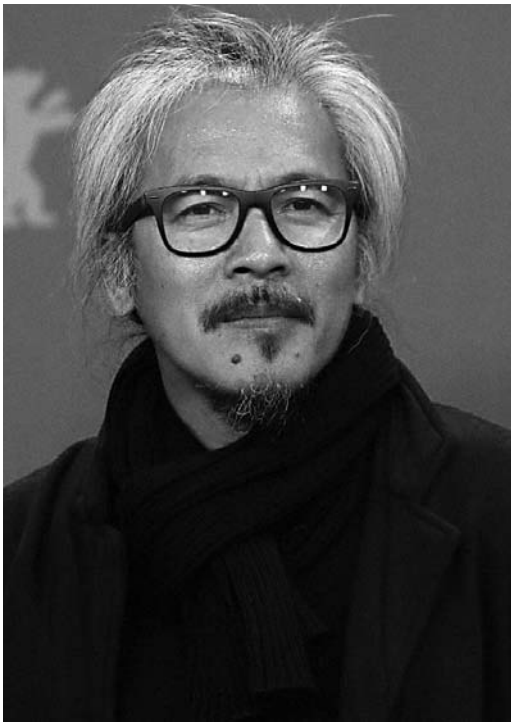
ЖЕСТ

«Время дьявола»
Ang Panahon ng Halimaw
Автор сценария, режиссер, композитор Лав Диас
Оператор Лауро Рене Манда
В ролях: Пинки Амадор, Анхель Акино и другие
Epicmedia, Sine Olivia Pilipinas
Филиппины
2018

В каталоге Берлинского МКФ Лава Диаса – режиссера, который за несколько лет из скромного гения превратился в настоящую звезду, – именуют хроникером травм. Из фильма в фильм он препарирует самые темные эпизоды истории своей многострадальной родины и, опираясь на оригинальные повествовательные приемы, на индивидуальный режим ви́дения, создает уникальный визуальный универсум, который считывается моментально. А с некоторых пор еще и копируется новым поколением филиппинских кинематографистов. Будучи верен своему медитативному стилю, Диас всегда оставляет место критическому взгляду на собственную практику и работает на ее трансформацию.

Фильмы Диаса существуют будто в насильственном разломе между историческим и художественным исследованием прошлого и попытками терапевтического проекта по изживанию травматического опыта филиппинцев. Его новая лента – очередная глава этой объемной историко-философской монографии. И одна из самых неожиданных. Тут – сквозь плотный слой исторической, символической и даже политической локальности – мерцает универсальный «портрет» насилия как центрального (для Филиппин) канала реализации единоличной власти, лишенной какой-либо законности.

Мемориальное всегда конкретно, и режиссер остается верен себе, отказываясь от поэтизации прошлого, предпочитая напрямую ввести зрителя в исторический контекст своего рассказа. В 1977 году президент Фердинанд Маркос выпускает декрет, по которому в стране создаются отряды самообороны. Согласно одиозному решению филиппинского лидера, наделенного к тому времени диктаторскими полномочиями, более семидесяти тысяч человек были вооружены и получили неограниченную власть на вверенных им территориях. Эти формирования мыслились как чрезвычайная мера



Лав Диас

по обеспечению стабильности в стране, где внутренние противоречия в течение нескольких десятилетий угрожали перерасти в масштабную гражданскую войну. Битва за стабильность обернулась эскалацией насилия, превратившегося в обыденность, в интегральный элемент повседневности. Коротким рассказом об этих событиях открывается «Время дьявола». Скорбный (по интонации) монолог завершается посвящением жертвам разнузданной суверенности и сопровождается статичным планом с вооруженными людьми, которые будто бы ожидают атаки, охраняя свой штаб – небольшое строение посреди живописного пейзажа. Отряд головорезов, наделенный высшей властью в маленьком баррио, отличается особой жестокостью. На протяжении фильма они будут убивать и мучить жителей, картинно демонстрируя собственную причастность к закону, ссылаясь на то, что насилие – вынужденная мера, что от нее невозможно отказаться.

Лав Диас называет свой фильм рок-оперой, но такое определение, вероятно, вызвано трудностью точно обозначить жанр или найти ему аналог в уже существующей иерархии. Действительно, практически все диалоги в фильме не проговариваются, но пропеваются героями, создавая в повествовании зоны остранения. Природа таких мизансцен и коротких партий персонажей – архаическая. Она укоренена в мелодичной, довольно сложной для восприятия европейцами звуковой специфике филиппинского языка. Музыкальные номера существуют в режиме a capella, а режиссер выбирает для них типологическую особенность того или иного сюжета. Их три – насилие, его последствия и оправдание. Но еще рефлексия героев по поводу событий, невольными свидетелями и участниками которых им пришлось стать. Центральный мелодический троп – повторяющиеся звуки «ла-ла-ла» в хоровом исполнении. Но это также и контрапункт, объединяющий героев, находящихся по разные стороны баррикад. Примитивный «куплет», исполняемый в нескольких эпизодах, становится символической рамкой для столкновения угнетаемых и угнетающих, палачей и жертв. Причастность этих субъектов и объектов к закону дарит мнимую надежду на диалог, на поиск консенсуса, но – спустя время – резко подчеркивает едва ли не онтологическое различие героев картины.

Фабула строится вокруг трагической судьбы Лорены, молодой женщины, покинувшей большой город и отправившейся в глубинку, чтобы открыть лечебницу и помогать жителям деревни. Вояки в поисках

новой жертвы – «охота на ведьм» вменяется им безоговорочно – в конце концов арестуют несчастную и разрушат больницу. Ее муж – Хуго Ханивей – неформальный лидер городских интеллектуалов, поэт и учитель, пускается на поиски супруги и становится свидетелем чудовищных преступлений. Он тоже падет жертвой жестоких обстоятельств.

Этот персонаж сообщает фильму модернистское измерение, ибо соотносится с образом художника и проводника высоких идеалов. А раздираемая несправедливостью, извращенным цинизмом реальность диктаторского режима осмысляется режиссером в классическом модусе сверхчувствительности. Поэт, неспособный к прямому действию, выплескивает свои переживания либо в коротких и захватывающих, взывающих к мобилизации выступлениях – будь то поэтический вечер или беседа с военными, – либо в бесцельных метаниях по городским барам и впоследствии по лесам. Накачанный алкоголем поэт, демонстрирующий беспомощность искусства и благородных порывов в такой реальности, проявит стойкость перед лицом садистов. Но этот эпизод скорее дань Диаса традиции, представляющей образ благородного интеллектуала-бунтаря.

До боли знакомый сюжет о столкновении власти (аппарата насилия), чей механизм отличается завидной техничностью, со сложной природой поэтического и интеллектуального отношения к жизни определяет универсальность замысла Лава Диаса. Фонетическое измерение, сама визуальность – обилие условных образов, вездесущего леса, зловещего топоса далекого края, – являются лишь декорацией к посланию режиссера. Этот сюжет был уже не раз им проговорен, показан. Речь идет о ситуации, когда на кону образ будущего, которым управляют те, кто владеет средствами производства насилия, будь то закон или оружие, и те, кто всматривается в кровожадный лик истории, пытаясь отыскать в нем следы гуманизма. Брутальная, лишенная не просто сострадания, но и креативных способностей сила сталкивается со все еще тлеющими чаяниями маргиналов на утопический мир. Такие проявления «эластичной» человеческой природы, находящиеся в диалектическом противостоянии, двигают сюжет к трагическому финалу.

Жертвы – жители деревни Хуго Ханивей и его супруга – выписаны иконически, то есть режиссер лишает их самой возможности эволюции характера. Они, подобно пантеону духов, монолитными фигурами встроены в некий барельеф, посвященный тому лучшему, что есть или осталось в человеке. А военизированный отряд и их неформальный предводитель, которому Диас со злорадным сарказмом дает имя Нарцисо, – это своего рода персонажи анатомического атласа, в котором обозначена природа власти, утверждающая свою легитимность. В прологе фильма самые харизматичные члены отряда на два голоса пропевают краткую инструкцию о том, как надо подчинить себе народ: «Что им еще надо? Подумай! Что им еще надо? Им нужна определенность! Призовем ведьм и вампиров, призовем тикбаланга[1]. Создадим новую веру для них, создадим новую церковь!»

1. Тикбаланг – человекообразное существо в филиппинской мифологии. См.: https://en.wikipedia.org/wiki/Tikbalang

«Время дьявола»

«Примат Будущего ведет, как мы увидим, к преобладанию Власти Вождя; в первую очередь и по преимуществу это Власть «революционного» Вождя (политического, религиозного и т.д.) – им предлагается «универсальный» проект»[2] – так Александр Кожев описывал сущность диктатуры. Сущность того, что можно именовать постсуверенностью, которая постоянно находится в нервическом поиске легитимности, лишенной всяких (и метафизических) гарантий. Она способна лишь подражать и тратить энергию на поддержку преданности себе. В сердцевине постсуверенности – мечта об обретении подлинной легитимности, заигрывание с временем, проекция себя в будущее, но и в прошлое. Этому поистине фантастическому путешествию предаются в фильме диктаторы разных масштабов – от надзирателя до «вождя народов». Их мечтания направлены на «превращение» реальности в особенный темпоральный режим, когда будет снято разделение на прошлое, настоящее и будущее. Такова власть диктаторов, которые вынуждены, подобно актерам, играть свои роли для публики. Нарцисо – карикатурный персонаж или пародия на двуликого Януса: он произносит речь, которую режиссер даже не сопровождает субтитрами – всем и так понятен градус экстаза, возбуждающего необходимость поистине сомнамбулической поддержки масс.

«Время дьявола» выпадает из фильмографии режиссера. Здесь важна не только новая для кинематографии Диаса жанровая конструкция – рок-опера. Известно, поэтическая и музыкальная практика для режиссера не новая территория. Диас использует этот жанр как средство, отвергающее полутона, многогранность героев и нелинейность сюжета во имя ясности высказывания: диктатура – это наследие, которое не удалось оставить в прошлом столетии. Именно в этом фильме Диас окончательно заявляет о себе как о последовательном хранителе традиций политического искусства, как о наследнике брехтовского

2. *Кожев А.* Понятие власти. М., «Праксис», 2007, с. 78.

«Время дьявола»

очуждения. Критический жест режиссера направлен на способности критического суждения зрителей.

Своеобразным визуальным тропом, как бы рифмой к навязчивому «ла-ла-ла» становятся в фильме планы, в которых источники света направлены прямо в объектив камеры (тоже известный прием Диаса). Но тут они намеренно выбиваются из визуальной материи, чтобы буквально ослепить зрителя, вывести его из состояния пассивного наблюдателя. Засвеченные картинки. Тела, которые подвергаются физическому насилию, скрыты потоком света. Это этический вызов. Он описан неисчерпанным до сих пор сомнением Адорно о возможности поэзии после Аушвица. Очевидно, что современность так привыкла к насилию, прошедшему обработку экранных или каких угодно образов, что говорить о нем становится все сложнее. Надо искать новые формы. Или реанимировать старые.

Мир позабыл о реальном опыте насилия. Или приноровился к нему. Историческая стигма, будто перенесенная усилиями пластического хирурга с тела западного сообщества в тотальный архив, воплотилась в многочисленных музейных пространствах, элиминирующих нечто важное в восприятии, переживании их посетителей. Диас благодаря условности музыкального фильма напоминает о необходимости, следуя тавтологическому экстазу, повторять имена жертв и перечислять преступления.

«Время дьявола» – это отчаянный жест режиссера, который нашел форму, способную, на его взгляд, реактуализировать все то, что давно известно, но совершенно утратило черты, свойство, характер реальных переживаний. Эпоха постправды, время трагикомического возрождения призраков прошлого требуют условной формы для безусловной проработки собственных недугов. ◆

Антон Долин

ЭКЗАМЕН

«Моего брата зовут Роберт, и он идиот»
Mein Bruder heißt Robert und ist ein Idiot
Авторы сценария Филип Грёнинг, Сабина Тимотео
Режиссер, оператор Филип Грёнинг
Художник Александр Манассе
В ролях: Йозеф Маттес, Юлия Занге, Урс Юккер, Штефан Конарске, Цита Арец, Каролина Порцари, Витус Цеплихаль, Генри Арнольд, Том Граменц и другие
Bavaria Pictures GmbH, Bayerischer Rundfunk, L Films, Philip-Gröning-Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk
Германия – Франция – Швейцария
2018

§ 1. Как ни смешно, о бытии

«Кино ниочем» – так можно суммировать претензии критиков к трехчасовому философскому опусу Филипа Грёнинга с завораживающим названием «Моего брата зовут Роберт, и он идиот». Даже неясно, что больше расстроило недовольных: два часа ленивой медитации на летнем солнце, в безмятежно желтеющих кукурузных полях, где близнецы Роберт и Елена готовятся к выпускному Елены по философии на протяжении уик-энда, или последующий час, когда начинается предсказуемый кровавый гиньоль со стрельбой и инцестом. Одно якобы слишком монотонно, другое чересчур шаблонно. Подростки еще и Хайдеггера читают, параллельно сочиняя доклад-трактат-ответ на вечный вопрос о том, что такое время. Да неужели?

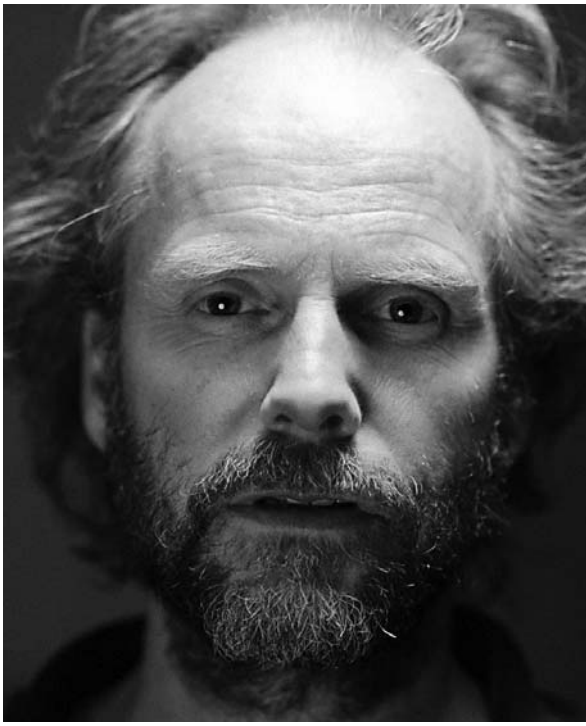
Читать Хайдеггера, понятно, дело трудное. Но, даже пролистав «Бытие и время», легко обнаружить его страсть к неологизмам. Слово «ниочем» ему могло бы прийтись по душе. Иногда, чтобы всплыть на поверхность, необходимо оттолкнуться от самого дна; думая о смысле бытия, Хайдеггер отталкивается от представления о загадочном «ничто». Так возникает Dasein – «присутствие» в переводе Владимира Бибихина.

Роберт и Елена присутствуют в поле, в лесу, в пруду, на бензоколонке. Когда этого присутствия становится недостаточно, берут в руки оружие. Им слишком необходимо отличаться от муравьев, ползающих по огрызкам яблок, и кузнечика, которого близнецы ловят и прячут в пустую пачку из-под сигарет.

Попробовать понять за двое суток, пока не кончились выходные, что такое время и как оно соотносится с бытием, – прекрасная цель для старшеклассника. Другой не возьмется. Невыполнимые задачи Хайдеггера

(его opus magnum остался недописанным) очень, в сущности, подростковые. А Роберт никакой не идиот. Ведь это он приходит на помощь Елене, которая уверена, что завалит экзамен. Роберт бы не завалил. Но он, в отличие от нее, в институт поступать не собирается.

«Моего брата зовут Роберт, и он идиот» – фильм о возрасте, природе, насилии, любви и времени. Но еще больше – о Германии: не той, какова она сейчас или какой была при Хайдеггере, а о трансцендентной вечной Германии, ускользающей и конкретной, утопической и предметной. Гимн ей и одновременно троллинг. Фильм концептуальный и последовательно шизофреничный. Не отсюда ли его красота?



Филип Грёнинг

— В предыдущем нашем разговоре[1] несколько лет назад вы говорили, что не считаете себя немецким режиссером. Но в фильме «Моего брата зовут Роберт...» все буквально пропитано немецкой живописью, литературой, даже музыкой, хоть она тут и не звучит. Согласны?

– Немецким режиссером я себя действительно, в общем, не считаю. Но, наверное, вы правы. Очень немецкая черта – глубоко погружаться в философию и думать о ней, постоянно в ней теряясь. Почитайте Ницше; он так ничего и не смог до конца сформулировать, постоянно фиксируя свой мыслительный процесс на бумаге. В отличие от французов, итальянцев, даже греков, которые умеют прийти к одному тезису и защищать его или доказывать всю жизнь. Но мне нравится именно немецкая философия, которая не претендует на способность дать окончательный ответ. Для нее важнее процесс вопрошания. «Вот докуда удалось дойти мне. Можешь ли ты зайти дальше?»

— А есть какая-то связь между тем, что ваши герои читают именно Хайдеггера, а в конечном счете скатываются в преступления? Комментарий на тему жизни философа? Его идей? Или совпадение?

– Нет сомнений в том, что биография Хайдеггера – это беда. Сплошная катастрофа, иначе не скажешь. Разумеется, его взгляды менялись по ходу того, как он взрослел. Но самые прорывные идеи были высказаны им в молодости. Тогда он и сформулировал: ты не можешь открыть правду. Истина сама придет к тебе, сама найдет тебя, проявится. Ты не можешь выбрать, когда и в какой форме она придет к тебе.

— То есть, когда героиня говорит герою: «Я пойду к тебе или ты ко мне?», это и есть явление истины?

1. См.: «Искусство кино», 2013, № 10. http://kinoart.ru/archive/2013/10/filip-grjoning-ya-rabotayu-intuitivno

– О нет, нет… Подождите… Интересная мысль! Раньше не думал об этом. Может быть. Но я не имел этого в виду. С другой стороны, подсознание работает постоянно.

— Тем не менее в фильме вряд ли так уж много случайного. Хотя некоторые детали надо еще успеть разглядеть — например, Новалиса среди показанных на экране книг.

– Да! Когда они связывают Эриха на бензоколонке, Елена читает Новалиса, мы можем заметить книгу у нее на столе. Что ж, она весьма романтическая персона.

— А это вообще нормально — современная старшеклассница по своей воле, а не по заданию учителя читает Новалиса? И штудирует Хайдеггера? Так бывает на самом деле?

– Абсолютно нормально. Знаете, идея «Моего брата зовут Роберт…» пришла ко мне давно, лет восемнадцать назад. Тогда мы начали делать исследования, готовиться к картине. В частности, обошли школы, где ученики изучают философию. Изучили их программу, походили на уроки, послушали доклады. Не поверите, выяснилось, что все классы переполнены, туда буквально очереди стоят! Уровень изучения предмета очень серьезный. Они на самом деле там все читают Новалиса, Хайдеггера, Платона. Читают, обсуждают, анализируют. Я бы, может, и придумал такое, но видел своими глазами этих подростков.

Грёнинг снял роман воспитания. Жанр немецкого происхождения; его изобрел Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера» и тут же оспорили в своих программных текстах Новалис и Тик. Молодой герой (в данном случае герои) отправляется в странствие, чтобы найти себя и перейти из подростковой фазы во взрослую жизнь. Недаром в самом начале картины мы видим Роберта и Елену шагающими по полю с рюкзаками. Точка остановки – близ границы поля, у перепутья всех дорог, обозначенного бензоколонкой. Время действия – в буквальном смысле последние дни их общего детства, за которым забрезжили разлука и самостоятельный путь куда-то дальше.

Почему невинная подготовка к экзамену оборачивается кровопролитием? На помощь опять приходит Хайдеггер. Близнецы будто случайно выбирают «время» из всех возможных тем для доклада. Однако выбор предопределен: для философа время определяется «бытием к смерти», а конечность существования и осознания себя (без которого «присутствие» невозможно) приближает к смыслу бытия. Роберту и Елене может казаться непредумышленным совершенное ими убийство; в реальности оно предсказуемо еще в тот момент, когда они лениво листают книги, оглашая летний воздух звенящими цитатами. Роберт говорит, Елена слушает. И, пожалуй, не вслушивается. «Счастье – лежать на одеяле и не думать ни о чем», – констатирует она. Не стоит чересчур думать и зрителю, который силится собрать звучащие «философские фрагменты» в единую ткань и связать ее с неторопливым развитием фабулы.

Грёнинг заставляет своих героев пройти траекторию от невинности до грехопадения, от безмятежности до преступления, от чистоты до скверны за бесконечно короткий срок: не проходит и двух дней. И бесконечно долгий. Утомительная праздность заполняет экранное пространство, кино тянется и продолжает быть «ниочем». Так становится материальным само течение времени.

В своем дебютном фильме, строгом черно-белом «Лете» (1988), режиссер в двух словах – точнее, без слов – предвосхитил «Моего брата зовут Роберт…». Совпадение не только во времени действия и общей каникулярной атмосфере. Два героя, чуткий отец и его аутичный сын, пытаются достучаться друг до друга в декорациях райской природы альпийского санатория – безуспешно. Сын заворожен течением воды – хоть в горной реке, хоть из крана, – отец пытается организовать журчание в музыку, из бессмыслицы жизни вышелушить хоть какой-то утлый смысл. Они остаются на разных берегах, хоть живут в одном гостиничном номере. В новой картине Грёнинг преодолевает дистанцию между персонажами, но ценой ее сокращения становится радикальная трансгрессия: инцест и убийство. «Философия – это действие», – уверен Роберт.

§ 2. Как ни странно, о любви

В первых кадрах «Моего брата зовут Роберт…» брат Роберт лежит на кровати, без движения и без одежды, рядом с Сесилией. Спустя два часа она снова появится в кадре, но из дразнящих и ревнивых слов Елены мы уже будем знать: Роберт считает ее своей девушкой и готов признать, что любит Сесилию, но не уверен в ответном чувстве. На звонки та не отвечает. «Меня зовут Роберт, и я люблю Сесилию», – орет на все поле Елена, делая тайное явным (для кого? разве только для зрителя).

Роберт знает, что влюблен, и это терзает его. Елена знает, что не влюблена, и это раздражает ее не меньше. Она заключает с братом спор: до конца завтрашнего дня ей удастся с кем-то переспать, а если не выйдет, то она отдаст ему, что он пожелает. «Фольксваген Гольф», – моментально реагирует Роберт (машину Елене обещали родители, если поступит в институт). Неужели он хочет отказаться от спора, назначив слишком высокую ставку? Так или иначе, она принимает вызов. Ответная ставка причудливее: если ей удастся кого-то соблазнить, она выполнит любое желание Роберта. Правда, не материальное; желание, а не объект.

Елена пытается отдаться случайному непривлекательному толстяку в туалете заправки, твердя, как заклинание: «Я люблю тебя». Поняв, что магия не действует, дает ему коленом между ног и убегает, заперев неудачливого кавалера на ключ. Не вышло. Но (внимание, спойлер!) выйдет, просто придется заплатить дорогую цену. Роберт таки уедет отсюда на обещанном автомобиле, пусть другой марки. Расставание вместо любви; спор был заведомо безвыигрышным.

«Моего брата зовут Роберт, и он идиот»

Елена и Роберт парят в мутной воде лесного озерца обнаженные. Жених и невеста, брат и сестра – так или иначе, плоть едина, одна сатана. Их легкие одежды сто раз уже смяты, запачканы, вымочены и снова высушены, фиговые листки ни фига не прикрывают. На полу мини-маркета у бензоколонки близнецы сливаются в единое целое, но неизбежный и долгожданный коитус не выглядит счастливым завершением висевшего в воздухе чувства. Скорее исполнением условий заключенного не вслух, а где-то про себя спора: брат и сестра взяли друг друга на слабо. Вокруг них – снова вода. Но на этот раз смешанная с чужой кровью.

— Так кто виноват в том, что близнецы совершают убийство? Очевидно, не Хайдеггер?

– Нет! Просто их связь настолько сильна, что приводит к этому результату. По сути, это не просто отношения, а своеобразный симбиоз. Не выбраться иначе, кроме как в процессе взрыва. Убитый ими Эрих становится жертвой этого взрыва.

— Ваши герои не могли быть просто молодыми любовниками? Непременно братом и сестрой?

– Нет. Обязательно братом и сестрой. И непременно близнецами. Ведь близнецы иначе переживают время. Они конструируют собственную временну́ю капсулу, отделяя себя от остального мира.

— Я вспоминал «Человека без свойств» Роберта Музиля — кстати, тезку вашего героя, — в которой Ульрих и Агата, брат с сестрой, влюбляются друг в друга и мечтают о тысячелетнем царстве, о невозможной утопии счастливого будущего вместе. Что характерно, роман так и не был дописан, а утопия не осуществилась. Как и недописанный «Гейнрих фон Офтердинген» Новалиса.

– Мы закончили съемки в два часа ночи в понедельник. Но у меня нет до сих пор чувства, что он завершен. Представьте, я говорил со своими инженерами по звуку во время постпродакшна и сравнивал свою картину с романом Музиля! Ведь я тоже не смогу в полном смысле слова никогда закончить этот фильм. Это не кино, а гора. Музиль писал роман бесконечно, пока не умер; теперь эта утопия не окончена.

— А почему, как вы думаете?

– Стандарты истины так высоки, а горизонты художественной правды так далеки, что достигнуть их попросту невозможно.

— Слишком идеальны?

– Да, именно так. Поэтому монтаж доставил мне столько страданий. И только фестивальный дедлайн заставил меня закончить работу над «Моего брата зовут Роберт…». А то так бы и работал до последнего дня жизни, как Музиль. Зато он написал прекрасную книгу! Фантастический роман, целая вселенная. Мой фильм тоже в большей степени вселенная, нежели завершенная история, от которой можешь дистанцироваться и взглянуть на нее со стороны, как на объект, положив на стол. Этот фильм – событие, которое происходит со зрителем. Зритель может выйти из зала вне себя от злости. Зато наутро после просмотра может задуматься и сменить гнев на милость. И сказать: «А ведь это любопытно…»

— Поэтому фильм такой длинный?

– Я пытался его укоротить, но ничего не получилось.

— Все ваши последние картины длинные.

– Это вселенные, которые продолжают расширяться и не останавливаются. Это время необходимо не мне, а зрителю, чтобы он сжился с фильмом. Он не должен идентифицировать себя с персонажами, но должен чувствовать транс, в который его погружает длительность времени. Если не войдешь в этот транс, то не поймешь финала.

— А что нужно понимать?

– Что все события, которые происходят с Робертом и Еленой, – несчастный случай! Они этого не хотели, не стремились к этому. Просто все произошло именно так. И психологически это не должно быть объяснимо.

— Вообще-то, ничего психологического в вашей картине в любом случае нет.

– Вы правы. Не люблю я психологическое кино.

Нервный брюнет Роберт (театральный и телевизионный артист Йозеф Маттес) и ангельская блондинка Елена (Юлия Занге, дебютантка в кино, но известная уже писательница, давно не школьница), с одной стороны, послушные режиссеру тела, подчиненные его временами статичной хореографии; с другой – «чистые» сущности, чьи психологические портреты демонстративно небрежны и досадно непроницаемы. Их медленное движение навстречу друг другу с неизбежной кульминацией завораживает, как траектории небесных тел; оно отражено

в детской игре брата с сестрой, которые становятся друг напротив друга и решают, кто останется на месте, а кто пойдет навстречу.

Премьера картины Грёнинга нечаянно зарифмовалась с синхронной премьерой новой постановки Дмитрия Чернякова вагнеровских «Тристана и Изольды» в Берлинской государственной опере. Симбиоз влюбленных в знаменитом ретардацией действии, фактически бессюжетном втором акте музыкальной драмы – их одновременное слияние, вплоть до перепутанных полов и имен, и трагическая невозможность этого слияния. В спектакле Чернякова они сидят в двух креслах и поют в лицо друг другу на пределе чувств, будто друг друга не слыша. Заглянув в первоисточник оригинального либретто Вагнера средневековый роман Готфрида Страсбургского, можно найти там прообраз «красной гостиной» Чернякова, мифический Грот любви. В нем влюбленные не просто предаются взаимным ласкам, но много читают; среди прочего историю Библиды. Античная героиня была безнадежно влюблена в своего брата-близнеца Кавна и покончила с собой, превратившись в ручей (вспомним возвращающийся мотив воды практически во всех фильмах Грёнинга). Вагнер в «Валькирии» – центральной части своего главного труда «Кольцо нибелунга» – описал преступную страсть близнецов Зигмунда и Зиглинды.

Каждый из фильмов, снятых Грёнингом в XXI веке, потянет на гезамкунстверк. Однако, несмотря на сюжетные пересечения, вагнеровских бурь в его кинематографе не сыскать. Ранние картины – звуковые коллажи из поп-музыки и расхожей классики; побывав в монастыре Гранд-Шартрёз и сняв там монументальное «Великое безмолвие», режиссер открыл для себя благодать тишины. В фильме «Моего брата зовут Роберт…» звучит единственная песенка, фривольная и ностальгическая La javanaise Сержа Генсбура.

Любовь в его кино такая же – нитевидная, полуироничная, оформленная в игру. Не немецкая роковая, а любовь на чужом языке, французская l'amour – «Любовь, деньги, любовь» (L'amour, l'argent, l'amour) – так называется его фильм 2000 года. В нем безработный бездельник со сломанной рукой осуществляет романтическое бегство в компании с молодой проституткой и поневоле становится ее сутенером – иначе добывать деньги на жизнь у них не выходит. Но в финале, оказавшись во Франции на пляже и случайно спалив все вещи, одежду и автомобиль, они сидят у маленького костерка и беспечно сжигают на его огне последнюю заначку – денежную купюру.

Так же беззаботно сбегают во взрослую жизнь в конце фильма Роберт и Елена, оставляя за собой пепелище.

§ 3. Допустим, о природе

Природа все безбрежнее. Человек все меньше; он почти теряется на фоне ландшафта. Человек забирается на самый верх горы, но надо вооружиться лупой, чтобы разглядеть в пейзаже следы кисти чуть ли не любого немецкого романтика. В первую очередь Каспара Давида Фридриха.

Каспар Давид Фридрих. «Закат солнца». 1830–1837

В «Моего брата зовут Роберт…», как и в других картинах Грёнинга, природа чрезмерна, гротескна, живописна, как на фридриховских полотнах. Пусть Роберт и Елена недалеко уходят от дома; возвращаться туда, куда зовет их прибежавший к бензоколонке мальчик (младший брат?), они не желают. Их поле, небо, лес, озеро – вечная обитель. Будто во сне, она застревает в сознании и памяти. Ирреальна. Глаза не видят стен, они устремлены к горизонту, на котором синеют горные вершины. Так ровесник близнецов, Гейнрих фон Офтердинген из незавершенного романа Новалиса, уходил из дома в своих грезах и, углубляясь в лес и горы, предчувствовал встречу с голубым цветком.

Не без мягкой иронии режиссер усаживает Елену и Роберта в долине, откуда они (показанные со спины, в точности, как у Фридриха) наблюдают почти болезненно красивый закат солнца. А потом суетливо взбегают на холм и усаживаются в той же позе, чтобы посмотреть его вновь, на репите, на повторе: отсюда, сверху, солнце еще заметно. Проходит ночь, и та же операция повторяется с восходом: им они тоже любуются дважды.

Камера Грёнинга взмывает над полем, его герои превращаются в букашек – путников с пейзажей Фридриха; их лица неразличимы, они частички безмятежного бытия. Такие же игрушки, как фигурка из киндер-сюрприза, – талисман, раскопанный близнецами в иле у берега лесного озера. А потом камера приближается к их коже, снимает ее с немыслимым укрупнением, ищет на ней абстрактные узоры, нарисованные светом. Рука, шея, спина превращаются в ландшафт, рядом с которым живут своей маленькой жизнью муравьи и кузнечики.

Природа вокруг нас и природа в нас самих. Бытие и присутствие.

— В «Моего брата зовут Роберт…» видна ваша очарованность пейзажем, который кажется в буквальном смысле слова магическим. Невольно вспоминается живопись Фридриха.

– Я очень люблю немецкий пейзаж, обожаю романтическую литературу того времени… Мне близки романтики. Это в характере немца, и всегда было так. То, как мы смотрим на закат солнца, например. У меня есть копродюсеры в Швейцарии, мы работаем вместе уже третий фильм подряд. Посмотрев первоначальный монтаж, они сказали: «Прекрасная картина, но то, как ты смотришь на природу… Только немец на это способен. Вы такая романтическая нация!»

— Но картина ведь об опасности романтизма в том числе. И издевка над ним в нем ощущается.

– Да. Но не во всем. Я старался быть ироничным и серьезным одновременно. Я конструирую идею и одновременно разрушаю ее. Так и работает философия. Но есть одна простая мысль, которую я пытался высказать абсолютно всерьез. Посмотрите, природа здесь, она окружает нас, она совершенна. Все в ней создано для того, чтобы мы чувствовали себя счастливыми. Однако мы на это не способны, мы не умеем быть счастливыми.

— На картине Фридриха или Бёклина мы увидели бы руины старинного замка или церкви. У вас это разрушающаяся на глазах бензоколонка.

– Это для меня символ дома. То самое место, где, в теории, Роберт и Елена могли бы быть совершенно счастливыми. Открыты все направления, со всех сторон красота и благодать. Настоящая утопия! Я вообразил себе эту бензоколонку, и она стала одной из отправных точек сюжета. Будто космический корабль, который приземлился в окрестностях заброшенной фермы.

— Но бензоколонка и есть дом! Мы видим там отметки на стене — Роберт и Елена в детстве, потом чуть постарше, еще старше…

– Да. С того дня, когда они научились ездить на велосипеде, по выходным садились в седло, брали с собой карманные деньги и ехали сюда купить леденцов или другие сладости.

— Почему вы сами снимаете свои фильмы как оператор? Нарочно берете на себя двойную работу?

– Я снимал все мои фильмы, начиная с «Любви». Но не считаю себя нормальным кинорежиссером. Работаю скорее как художник, который использует камеру как кисть. В этой ситуации невозможно передоверить кисть кому-то еще. Ни один художник не знает заранее всех движений своей кисти – он просто совершает их. Мне ужасно трудно объяснять, где должна быть камера, но если я сам возьму ее в руки, то сразу это пойму. Проще сделать самому, чем объяснить другим. Однако мы снимаем на две-три камеры, и у меня маленькая команда, всегда одна и та же. Мы привыкли работать вместе и знаем, как достичь взаимопонимания. Этим людям я стопроцентно доверяю. Я выбираю позицию для камер, а они знают, что я имею в виду. И знаете что? Так получается быстрее, чем если бы я объяснял оператору-постановщику, что он должен делать.

— А как вы управляетесь с декорациями? Ведь съемки на природе не могут быть подчинены такому четкому контролю?

– Но я делаю все возможное. «Жену полицейского» мы снимали в доме, с которого сняли крышу, а потом полностью перестроили внутреннюю структуру здания. По сути, создали декорацию, как в театре. Здесь мы построили бензоколонку, и в каждой стене были отверстия и прорези, чтобы облегчить нам задачу съемок внутри. Камера была вездесущей. Когда декорация была готова, решение по свету тоже оказалось готовым, мы могли сразу начинать снимать. Мы очутились как будто в студийном павильоне, где контролировали каждый кадр.

— А поле?

– Мы красили злаки в нужный нам золотистый цвет, чтобы поле на протяжении всего лета не меняло цвет! Что-то в этом есть, наверное, от советской кинематографии. Хотя такого бюджета у нас и не было.

В «Жене полицейского» (2013) первый план, первая глава, снятая одним планом, – недвижный лес. Зачин обманчив. Персонажи фильма, молодая семья полицейского, заперты в кирпичном доме, замурованы в закрытом на ключ каменном дворике. Там они постепенно разрушают и уничтожают друг друга, будто под давлением стен. Их идиллические минуты – возможно, воображаемые? – в рощице неподалеку, у берега тихо текущей реки. Вестник возможной надежды – тихо выходящий по ночам на городские улицы лис, за которым они не дыша, чтобы не спугнуть, наблюдают из окна. Но лис исчезает бесследно, уступая прицепленной на поводок старой таксе. Свобода и открытость недостижимы. Вместо волшебного водоема у них ванна, в которой тонут мечты о будущем вместе с Кларой, дочкой полицейского и его жены.

Насилие и смерть, приметы человеческого «присутствия», расползаются по мнимо идиллическому пространству фильма, как разноцветные синяки по телу Кристины, заглавной героини, которую бьет смертным боем и постепенно сводит с ума муж. Кинематограф Грёнинга, завороженный красотой окружающего мира, не в меньшей степени зачарован конечностью и хрупкостью заброшенного в этот мир человека[2].

§ 4. Наконец-то о смерти

Гуляя по лесу, Роберт и Елена находят мертвого зайца; девушка в ужасе отшатывается от полуразложившегося трупа. Его материальность нарушает идеальное пространство фильма и предвещает развязку. Ненавязчива изящная отсылка к пятистам годам немецкого изобразительного искусства – от «Зайца» Альбрехта Дюрера до мертвого зайца, которому объяснял суть живописи Йозеф Бойс. Тушка зайца разлагалась и превращалась в прах буквально на глазах у возмущенного зрителя в скандальной постановке вагнеровского (вновь) «Парсифаля» в Байройте, осуществленной Кристофом Шлингензифом. (Вскоре после этого спектакля, недолго задержавшегося в репертуаре, был диагностирован рак у самого художника.)

2. О фильме, а также о связи Грёнинга с Хайдеггером см. в статье Зары Абдуллаевой «Присутствие» в «Искусстве кино», 2013, № 10. http://kinoart.ru/archive/2013/10/prisutstvie

«Тристан и Изольда», режиссер Дмитрий Черняков. Берлинская государственная опера. 2018

Обращая время вспять, Роберт идет по лесу и зовет своего любимого пса: тот, как замечает вскользь Елена, три года назад умер, но Роберту это не важно. И вправду, в одной из сумеречных сцен чуть позже за спиной близнецов, которые этого не видят, насквозь через кадр пробегает какая-то собака. Вернулась?

Смерть не настоящая; отменив ее, можно справиться и с временем, понять его секрет и наконец-то закончить осточертевший доклад к экзамену. Роберт с Еленой дурачатся, прыская друг в друга струйкой из водного ружья, что сводит с ума их старшего товарища – смотрителя бензоколонки Эриха (Урс Юкер). Немного погодя они продолжают свою игру. С ужимками и глупыми смешками связывают Эриха, надевают на него наручники, заматывают рот скотчем. Потом вскрывают кассу и находят там пистолет.

Эрих нужен Елене, чтобы она выиграла в споре: она раздевается, благополучно насилует связанного дядьку. И тут же затевает новый спор – сможет или нет выстрелить в него? Первый выстрел мимо, второй – прямиком в цель, в упор. Эрих умирает сразу. Елена и Роберт будто не замечают произошедшего и носятся друг за другом по минимаркету, стреляют друг в друга из того же пистолета, по ходу игры меняясь оружием. Пистолет? «Это не настоящий!» – весело кричит Елена, пытаясь попасть в брата, который со счастливым визгом отскакивает в сторону.

Последнее желание Роберта, который проиграл в споре (и теперь должен это желание загадать), звучит странно: Елена должна на экзамен намазать свои бледные губы ярко-красной помадой. Впервые помада возникает в первой трети фильма; Елена густо смазывает губы и зубы, превращаясь в какое-то чудовище, каннибала, и пронзительно кричит на брата. Помада – субститут крови. Кровь, но не настоящая. Игра продолжается.

Не один Роберт, но оба близнеца – идиоты. Их идиотизм концептуален, последователен, трансгрессивен. Опасен для окружающих. Чтобы остаться в своем настоящем и не продлевать его в неизбежное будущее, они готовы практически на все. Например, прервать нить чужого времени, чтобы сделать длиннее свою собственную. Это же не всерьез; они пока еще дети, а значит, могут вволю играть.

— Идентифицируете ли вы себя со своими героями? И до какой степени? Этот фильм о вас?

– Раз фильм не психологичен, задача идентификации не стоит ни для кого. Ни для меня, ни для публики. Вы должны вообразить близнецов, которые выросли вдали от большого города, на природе… которые делили одну утробу. Зритель – своего рода третий близнец в той же утробе. Он разделяет это путешествие во временно́й капсуле, но при этом не идентифицируется с ними, такой парадокс! Странный эффект. Я не Роберт и не Елена, но я с ними рядом. Психология не совсем чужда этому процессу, конечно. Мы понимаем, что они дерутся, соперничают, близки друг другу, ревнуют друг друга, это связано с сексом и любовью, она пытается разрушить его отношения с Сесилией, и когда они убивают Эриха, то убивают в каком-то смысле своего символического отца. Очень архаическая структура.

— Не то слово. Классический архетип.

– Знаете вы или нет, первое изображение человека в неолитической живописи – это изображение человека, убитого копьем. Можете себе представить? Пятьдесят тысяч лет назад древние художники изображали животных, а потом дозрели до человека… которого тут же кто-то убил! Человечество боится жестокости, но не способно избавиться от нее. Для меня это чужеродный элемент, но без него я себя не представляю.

— Так что-то личное здесь все-таки для вас есть? Или нет?

– У меня есть братья и сестры. Мне знакомо чувство соперничества. Знаю, каково это, когда все эмоции тебе отказывают, а потом наступает резкий конфликт, после которого все равно миришься с близкими. Но я тут не отличаюсь от других людей художественных профессий. Все эмоции, любой личный опыт идут в дело.

— А почему именно эта песня Сержа Генсбура La javanaise? Тоже личное?

– Абсолютно. Я просто обожаю ее! Хотя выбрал случайно.

— Вы знаете, что именно она звучит в «Форме воды» Гильермо дель Торо?

– Нет! Что вы говорите? Я купил права лет восемь назад, это он у меня украл, а не я у него. Но если честно, то это просто великолепная песня. Она зацепила меня сразу, когда я впервые ее услышал. Там есть отличная строчка: «Мы любим друг друга до тех пор, пока звучит эта песня».

— В финале непонятно: на своем экзамене по философии Елена поет эту песню или другую?

– Эту! Но как будто в другом пространстве и времени, в каком-то другом мире. Кстати, она говорит, что это ее любимая песня, но ведь она

на самом деле ее не понимает. Елена не знает французского. Ей просто нравится!

— То же самое можно сказать и о философии. Читаешь как поэзию, иногда наслаждаешься, а не понимаешь ни слова. Особенно если это немецкая философия.

– Гегель другой, он пытался быть ученым. Но остальные… Да! Философия стремится достигнуть края понимания и заодно добраться до последней границы языка. Туда, где язык останавливается. Дальше некуда. А я пытаюсь добраться до границ того, на что способен кинематограф. Исследовать, где эти границы, нащупать их.

«Философия, как Минерва из головы Юпитера, родится из поэзии бесконечного божественного бытия. И таким образом все, что есть в ней несоединимого, в конце концов сливается воедино в таинственном источнике поэзии», – говорил герой романа Гёльдерлина «Гиперион, или Отшельник в Греции». Отзвуки этой краеугольной для немецкой культуры книги отчетливо видны в кинематографе Грёнинга. Молодые герои Гёльдерлина, Гиперион и Диотима, так же как Роберт и Елена, вкушают прелести буколического бытия на фоне выдуманной природы Греции (писатель никогда там не был, он описывал вымышленную версию родной Германии). Однако Гиперион не может удержаться от того, чтобы отправиться на войну, убивать за правое дело. И теряет все: друзей, возлюбленную, покой. Так в конце «Моего брата зовут Роберт…» уезжает за границы кадра Роберт.

В 2013 году в берлинском театре «Шаубюне» итальянский радикал Ромео Кастеллуччи представил свою версию «Гипериона», дав ей подзаголовок «Письма террориста». Абстрактный и поэтичный спектакль начинался с натуралистического пролога: спецслужбы и полиция громили, к ужасу зрителей, тщательно построенную на сцене реалистическую декорацию квартиры, превращая ее в груду лома, а потом выгоняли публику из зала. Схожим образом выглядит разрушенная декорация бензоколонки в финале фильма Грёнинга.

Его ранняя картина «Террористы» (1992) – о трех молодых людях, которые после объединения Германии не желают отказываться от романтического экстремизма группировок 1970-х годов; правда, теперь драматическая борьба за идеалы превращается в фарс. Два молодых человека и девушка собираются атаковать кортеж канцлера Гельмута Коля, взорвав его автомобиль при помощи начиненной взрывчаткой машинки на дистанционном управлении. Детская игра и террористический заговор соединяются в одной акции, лишенной внятной идеологической подоплеки. Террористов ждет фиаско, финальный взрыв – в нем погибает случайный, неуместно любопытный сосед – похож на трагикомический фейерверк. Так же убийство Эриха в последней картине предстает чем-то наподобие домашнего задания, без которого не допустят к школьному экзамену.

«Жена полицейского»

§ 5. Неизбежно о времени

«Который час?» – постоянно спрашивает близнец близнеца. Другой отвечает, нажимая на верхушку говорящих часов в форме пирамиды – пародийной фигурки эзотерического знания. Голос робота декламирует точное время.

Определить и собрать в слова суть времени невозможно не только за два дня, но и за жизнь. Об этом хрестоматийные слова Блаженного Августина, цитируемые в фильме: «Так что же такое время? Если никто меня о нем не спрашивает, то я знаю – что, но как объяснить вопрошающему – не знаю». Однако Роберт твердо знает: не существует вопросов, которые бы заранее не знали ответов, поскольку безответный вопрос невозможно сформулировать. И ищет, не теряя надежды. Как замечает Елена, «основа времени – надежда». Ремарка блаженного. Или идиота, что, возможно, одно и то же.

Слова, слова, слова: для чего же еще они нужны, как не для того, чтобы обозначить предел языка? Опять Августин: «…Кто в состоянии понять эту неизменно пребывающую в настоящем вечность, которая, не зная ни прошедшего, ни будущего, творит из своего «сейчас» и прошедшее, и будущее? Чей язык, чей стиль разрешит эту великую загадку?»

Грёнинг предлагает перестать слушать текст и начать вглядываться. В то, как исчезает след от дыхания на запотевшем стекле. В то, как незаметно жарким днем исчезают одна за другой банки с пивом. В то, как Роберт подбрасывает монетку и приказывает ей замереть в воздухе. В то, как невидимые волны несут с собой беззвучную музыку через ночную электростанцию, куда Эрих вывозит на своем мотоцикле Елену – свою убийцу, еще не подозревающую о существовании будущего и пытающуюся соблазнить свою жертву. Ничего не происходит, ведь это «фильм ниочем». Происходит только время. «Думать – это ждать», – напоминает режиссер. А не умеют ждать лишь дети и животные.

«Моего брата зовут Роберт, и он идиот»

Главное в этом фильме происходит в прорехах. В тех паузах, из которых складывается мелодия: именно об этом говорит и поет на экзамене Елена, чьи губы густо намазаны красной помадой. Эти паузы материализуются на одно мгновение в кадре с бензоколонкой. Теперь она стала пустым каркасом, намеком на саму себя, планом, наброском, раскрытым пространству и смотрящему стенами-глазницами на все четыре стороны.

— «Жена полицейского» больше похожа на цельную историю, потому что фильм разбит на главки. Без них у зрителей могло бы остаться впечатление бесформенности. «Моего брата зовут Роберт...» производит то же впечатление, и оно сбивает с толку.

– С монтажом на этот раз было особенно сложно. В отличие от «Жены полицейского», где мне очень помогали главы. Но тут главы были бы лишними, искусственными. Они бы разрушили фильм.

— Все ваши фильмы абсолютно разные. Всегда необычные, но разные.

– Во-первых, все они – о времени. О том, что это такое. Во-вторых, я всегда стараюсь найти подходящую форму для истории, которую я придумал. У меня нет готовых форм, я ищу и изобретаю их заново каждый раз. Эта работа напоминает поэтическую. Поэт вынужден каждый раз придумывать новую форму для того, что не может сказать обычными, привычными словами. Я действую таким же образом. Я хочу, чтобы моя история вошла в зрителя, чтобы он не оставался в стороне безучастным наблюдателем. Каждый раз я ищу новую форму! Конечно, это непросто. Куда комфортнее было бы найти некий почерк и дальше каждый раз использовать именно его. Просто один раз мы расскажем при помощи этого почерка о торговце автомобилями, а в следующий раз – об ученом… Но я так не умею.

— Большинство режиссеров действуют именно так.

– Поэтому я и считаю, что кинематограф еще не достиг своих пределов, его возможности использованы вовсе не на сто процентов. Мы можем изменить свою публику, можем добраться до невиданных глубин и достигнуть необычных результатов. Но для этого необходимо каждый раз искать новую аудиторию.

— Аудитория иногда реагирует на ваши картины весьма жестко.

– Меня удивили популярные немецкие издания, абсолютно не интеллектуальные. Практически таблоиды. Им всем понравился «Моего брата зовут Роберт…»! Написали, что это поэтическое, красивое, необъяснимое кино. Всегда есть место для сюрприза. Да, во время премьеры на Берлинале кое-кто пытался меня освистать, я был удивлен: не привык к такому, в Венеции и Локарно такого не бывало. Но если картину обсуждают и о ней спорят, это в любом случае хорошо.

Невинность настоящего, о котором говорят играющие близнецы: ты его не знаешь и не можешь на него повлиять. Это и есть обращение необратимого, возвращение утраченного. Пресловутой невинности.

В самом эзотерическом и самом конкретном из фильмов Грёнинга – документальном «Великом безмолвии» (2005) – время материализуется на экране. Монахи спрятанного в горах монастыря Гранд-Шартрёз не давали режиссеру ответа на его запрос на протяжении шестнадцати лет; все это время он ждал разрешения на съемки. Ему пришлось забыть о времени, отменить будущее и перестать отсчитывать прошлое. Таким образом монахи выступили соавторами картины, в которой наивное построение сюжета (он соответствует смене природных сезонов) противоречит неизменности экранного мира, текучего и вечного. Ничего догматического, да и просто религиозного, в этом зрелище нет. Оно посвящено времени, без которого никак не постичь бытия.

Слепой безымянный монах говорит режиссеру простые слова. «Настоящее, будущее – все это человеческие понятия. Для Бога не существует прошлого. Только настоящее. И когда Бог смотрит на нас, он всегда видит всю нашу жизнь целиком… И поэтому не надо беспокоиться ни о чем, что может с нами случиться». Блаженный Августин продолжает мысль: «Кто осмелится утверждать, что может измерить несуществующее? Пока время идет, его можно чувствовать и измерять, когда прошло – как измерить его, то, чего уже нет?»

В общем, никак. Тем более ни оценкой на экзамене, ни призом на фестивале. ◆

Елена Плахова

ПРОТИВ СИССИ

«Три дня в Киброне»
3 Tage in Quiberon
Автор сценария, режиссер Эмили Атеф
Оператор Томас В. Киенаст
Художник Зильке Фишер
Композиторы Кристоф Кайзер, Юлиан Маас
В ролях: Мари Боймер, Биргит Минихмайр, Роберт Гвиздек, Чарли Хюбнер, Дени Лаван, Кристофер Буххольц, Вики Крипс, Винсент Фюрик и другие
Departures Film, Dor Film Produktionsgesellschaft, Rohfilm Factory GmbH, Sophie Dulac Productions, Tita Productions
Германия – Австрия – Франция
2018

Никогда не увлекалась Роми Шнайдер и пошла смотреть «Три дня в Киброне» Эмили Атеф без особого трепета, не неся с собой в зал ностальгического шлейфа и повышенных требований. Тем более приятно было увидеть вместо амбициозного сентиментального байопика интимный портрет актрисы в нестандартном ракурсе.

Драматургический ключ авторы нашли в весьма откровенном интервью, которое франко-немецкая звезда за год до смерти (официально – сердечный приступ, курсировала и версия самоубийства) дала журналу Stern в спа-отеле бретонского Киброна. Заодно нашелся и ключ изобразительный: интервью сопровождалось фотосессией, и черно-белые снимки Роми Шнайдер, одни из последних, стали основой стилевого решения фильма.

Дело оставалось за главным – найти актрису, похожую на Роми и способную без натуги вжиться в ее образ. Трудно сказать, отыскалась бы такая, если бы нужно было сыграть Шнайдер в молодости, на пике карьеры, во всеоружии чар соблазна. Но Мари Боймер оказалась идеальной исполнительницей для «эпохи заката», когда харизма и красота ее знаменитой соотечественницы, по-прежнему магнетические, тронуты предчувствием близкого конца. Состояние фрустрированной, на грани нервного срыва женщины, не в ладах с миром и собой, злоупотребляющей алкоголем и психотропными средствами, передано актрисой очень тактично и в то же время без всякой идеализации: просто отличная актерская работа.

Роми прибывает в отель в сопровождении подруги детства, преданной, немного ревнивой и подозрительной Хильде (Биргит Минихмайр), с намерением отдохнуть и привести в порядок нервы, расшатанные

чередой замужеств, разводов и неудачных помолвок. Два года назад ее бывший муж Гарри Майен покончил с собой, а ее четырнадцатилетний сын Давид недавно заявил, что больше не хочет жить с матерью. Ее личная жизнь стала лакомой пищей для таблоидов обеих стран, но ее имидж в Германии и во Франции существенно различается. Во Францию она сбежала от властной и ревнивой матери, а главное, от сладкого образа австрийской императрицы Елизаветы (Сисси), который судьба ей навязала с юности. Там, во Франции, Шнайдер пережила травматическую любовную историю с Аленом Делоном, но там же сыграла серию ярких, нередко провокативных ролей, обрела статус европейской звезды, благодаря Делону привлекла внимание самого Лукино Висконти, который дал ей шанс сыграть ту же самую Елизавету совершенно на другом художественном уровне в фильме «Людвиг». В Германии же Шнайдер по-прежнему ассоциировали с кукольной Сисси, и это послужило причиной ее конфликтов с немецкой прессой. Тем не менее она согласилась дать интервью для популярного издания журналисту Михаэлю Юргсу (Роберт Гвиздек). Протекцию ему составил фотограф Роберт Лебек (Чарли Хюбнер), старый поклонник Роми, давно и близко знавший актрису.

Эмили Атеф

Вместе с этими двумя персонажами в картину входит тема циничных медиа и «второй древнейшей» – журналистской профессии. Михаэль Юргс имел амбиции политобозревателя, но начальство сочло, что ему лучше удается раскручивать звезд на сенсационные интервью, и он приступает к этой миссии с коварством заправского следователя. Нажимает на самые больные точки. Сначала на то, что немцы знают Роми исключительно как Сисси и героиню светских скандалов, отказываясь признать ее серьезной актрисой. Потом придумывает, будто в день гибели ее бывшего мужа он видел Роми в гараже около издательства Stern и тайком наблюдал ее реакцию. Грубо, но при этом изощренно влезает в сложные отношения Роми с ее матерью, актрисой Магдой Шнайдер, и с проблемным сыном-подростком.

Роберт Лебек, которому Роми доверяет настолько, что даже ложится с ним в постель (в общем-то не для секса), внутренне возмущен цинизмом коллеги, но деваться ему некуда: интервью и фотосессия должны быть сделаны во что бы то ни стало. В течение этих трех дней герои гуляют по курортному городку в межсезонье, заглядывают в приморский ресторан, где опустошают, кажется, все запасы шампанского,

«Три дня в Киброне»

знакомятся с местным фриком, декламирующим стихи (в этой роли Дени Лаван), и вновь возвращаются в отель, чтобы продолжить интервью. Роми периодически пьянеет, пытается, но так и не решается поговорить по телефону с сыном, а Лебек пользуется каждым моментом, чтобы запечатлеть ее открывшиеся эмоции и превратить их в прекрасные фотокадры. Кульминацией становится выход на берег моря: Роми с риском сломать ногу прыгает по скалам, позирует перед камерой…

Эта останавливающая мгновения фотокамера задает тон другой, мобильной и портативной, которую использует в фильме оператор Томас В. Киеназт. Однако он не злоупотребляет современной подвижной манерой съемки, сохраняя уважительную дистанцию к иконографическим образам прошлого века. Камере удается запечатлеть шарм, беззаботность и эгоизм героини, по иронии повторившей судьбу Сисси как женщины-легенды и культурного феномена. Как и Елизавета Австрийская, Роми Шнайдер вскоре после кибронского эпизода будет убита – только не выстрелом фанатика, а невыносимыми потерями, самой страшной из которых стала нелепая гибель сына (он напоролся на железные прутья ограды). Как и Сисси в Австрии, Роми Шнайдер станет во Франции – и отчасти в Германии – декоративной культовой фигурой: обеим посвящены книги, изделия сувенирной индустрии и вот, наконец, фильмы.

Достоинством картины Эмили Атеф можно считать то, что она обходится без глубокомысленных выводов и нравоучений. Даже циничный журналист показан неоднозначно и в какой-то момент проникается уязвимостью своей потенциальной жертвы. Выводы можно при желании извлечь, но фильм ни на чем не настаивает, сохраняя импрессионистический аромат трех дней жизни – иногда мучительных, иногда глупых и пьяных, но все равно счастливых. ◆

Юлия Гулян

ДРУГОЕ ИРАНСКОЕ

«Свинья»
Khook / The Pig
Автор сценария, режиссер
Мани Хагиги
Оператор Махмуд Калари
Художник Амир Оссейн Годзи
В ролях: Хасан Маджуни, Лейла Хатами, Лейли Рашиди, Париназ Изадйар, Сиамак Ансари и другие
Dark Precursor Productions, Filmiran, Hedayat Film
Иран
2018

Два года назад фильм не запрещенного режиссера Мани Хагиги уже попадал в основной конкурс Берлинале. «Приходит дракон» был настоящим маньеристским эксцессом: детективное расследование мистического (само?)убийства политзаключенного посреди иранской пустыни перебивали псевдодокументальные съемки и оглушительная транс-музыка. На все вопросы о символическом значении фильма Хагиги отвечал: «Это я должен вас спрашивать о смысле всех этих красивых картинок – мне нравятся эпистомологические разрывы, и вообще у меня все это появилось в кадре просто потому, что красиво!» Режиссер настаивает, что разбираться в истории и мифологии Ирана не обязательно и даже вредно – чем чище восприятие зрителя, тем лучше. Эта позиция не раз играла злую шутку с Хагиги: фестивальные отборщики поначалу не верили, что его фильмы – это фильмы, снятые в Иране иранским режиссером.

Вместо короткометражек Хагиги прошел школу рекламы, а его первый полный метр «Абадан» (2004) попал на тогда еще совсем молодой фестиваль в Трайбеке. После этого почти все его фильмы участвовали в Берлинале. В 2015-м Хагиги сделал фестивальный перерыв и снял ромком «50 килограммов кислой вишни» (50 Kilo Albaloo), ставший лидером в национальном бокс-офисе. А в этом году режиссер вернулся в Берлин со «Свиньей» (Khook), картиной стилистически более цельной, чем «Приходит дракон», но не менее эксцентричной.

В Тегеране орудует маньяк: отрывает головы режиссерам, вырезая у каждого на лбу слово «Свинья» – то ли автограф, то ли приговор. С похорон самого Хагиги и начинается фильм. «Знаю, вам захочется назвать это смертью автора по Ролану Барту», – будет шутить

Мани Хагиги

режиссер. Казалось бы, верх самоиронии. Но и комплимент самому себе: маньяк по сюжету охотится только на талантливых кинематографистов.

Этим обстоятельством и озабочен главный герой Хасан (Хасан Маджуни): он уже два года как на свободе, наслаждается славой опального режиссера, а на него еще не было ни одного покушения. Неужели неразборчивый убийца не воспринимает его всерьез? «Не волнуйся, он обязательно за тобой придет – просто припас лучшее напоследок», – утешает Хасана мама.

Суровая мама с ружьем – вопреки национальным стереотипам – не единственный деятельный женский персонаж. Муза-актриса, мудрая всепрощающая жена, дочь в роли персонального менеджера, а также фанатка-сталкер будут, кто как может, оберегать самодура и эгоцентрика Хасана от депрессии, киллера и плохих новостей. «В конце концов, кого интересует правда, когда все верят в слухи!» – воскликнет в сердцах Хасан, когда на YouTube просочится нелестное видео.

О творчестве Хасана известно мало: упоминается только один его фильм – «Свидание на скотобойне», будто намек на прошлогоднего победителя Берлинале «О теле и душе». При этом Хасан все-таки не лишенный таланта постановщик… рекламы. Видимо, памятуя о своей рекламной карьере (еще пару лет назад режиссер признавался, что кино для него – лишь хобби), Хагиги позволяет Хасану снять ролик про дихлофос, которому позавидовали бы режиссеры итальянского джалло: красавицы в авангардных алых костюмах медленно умирают – их тошнит синим желе. В следующей сцене Хасан уже сам в костюме таракана отправляется на диско-вечеринку, где с легкостью могли бы оказаться феллиниевские персонажи.

Но что такого натворил Хасан, чтобы угодить в черный список? Вслед за Панахи и Фархади примкнул к протестному «зеленому движению» или снял неугодный фильм? В «Свинье», по понятным причинам, не произнесут ни одного имени по-настоящему запрещенных режиссеров. Пресса будто по старой памяти будет называть Хасана анархистом, но за весь фильм он взбунтуется разве что только против мамы, а в какой-то момент и вовсе скажет, что сидеть молча – тоже протест.

Сидеть молча – привычный способ протеста для инфантила вроде Хасана. Хагиги хотел подшутить над иранскими коллегами, но у него получился довольно универсальный образ современного творца, да

«Свинья»

чего там – просто взрослого человека, застигнутого кризисом среднего возраста. Хасан – образцовый кидалт: капризничает и ищет себя, не предпринимает никаких действий и носит футболки с логотипами музыкальных групп (пришлось печатать свои, цветные, а то у AC/DC и Kiss они только черные).

После такого карикатурного портрета опального творца возникает вопрос, уместно ли шутить о запрещенных режиссерах и уж тем более об открытой охоте на них в стране, где официально существует цензура, а кинематографисты получают настоящие сроки. Реальный срок Джафара Панахи хоть и заменили на домашнее заключение, фильмы ему запрещено снимать в ближайшие двенадцать лет, и свой «Это не фильм» Панахи отправлял в Канн на флешке, спрятанной в пирожное. В знак поддержки режиссера на Берлинале-2015 почетно пустовало кресло на каждом кинопоказе (в результате снятое им подпольно «Такси» было удостоено «Золотого медведя»). Это не показательный процесс: суды прошли не один десяток иранских кинематографистов, кого-то арестовали, другие были вынуждены эмигрировать.

Режиссер «Рейва в Иране» Сьюзен Мейерс отмечала, что юмор там, как и в любой стране с политической несвободой, – один из немногих способов сделать жизнь сносной. Постоянные переодевания, двойничество, насыщенные цвета, назойливые декорации, гипертрофированная мимика и жесты: если сегодня существует кэмп, то Хагиги – его яркий представитель. Благодаря юмору и тяге к преувеличенному и искусственному Хагиги обращает серьезное во фривольное.

Главный прием Хагиги (да и Хасана), как и в фильме «Приходит дракон», – беспорядочный на вид коллаж, любые возможные сочетания элементов. Если в «Драконе» режиссер ловко сочетал жанры, то в «Свинье» коллаж лежит в основе не концептуальных, но визуальных решений, начиная с выставки современного искусства в начале фильма и заканчивая интерьерами дома Хасана с их чрезмерностью дизайна и насыщенными красками, которые в каждой сцене будто выталкивают персонажей из пространства кадра. Хагиги беззастенчиво сталкивает в одном кадре реквизит и предметы повседневности, артефакты и бутафорию. Это еще один уровень, на котором режиссер благодаря гротеску разрушает привычную иерархию. Отдельный аттракцион – сцена съемок, по-видимому, фэнтези-фильма, где кадр выстраивается так, будто третьего измерения не существует и можно подвешивать объекты, игнорировать пропорции, законы физики и исторические эпохи. Настоящий иранский «Ашик Кериб».

Сакральное и профанное, историческое и современное, патетика и злободневность, откровенная условность и подчеркнутая натуралистичность – чего только не сделаешь, чтобы обойти цензуру. Впрочем, у Хагиги нет иллюзий по поводу «вдохновляющего на поэтику» эффекта цензуры. Ничего, кроме препятствий, она не чинит, пусть даже режиссеру в силу жанровых пристрастий удается отделаться малой кровью: в последний раз он лишь добавил цитату из Корана в пролог к «Скромному приему» (2012). Однако чувствительность кэмпа деполитизирована, стиль пренебрегает содержанием. Хагиги обращается к иранским реалиям будто лишь потому, что от них до абсурда рукой подать. Потому, должно быть, он так устает отвечать на вопросы о цензуре и запрещенных режиссерах: разумеется, цензура ничуть не помогает творчеству, а творцы под арестом – это позор. А теперь давайте-ка наконец поговорим о кино. ◆

Игорь Сукманов

ФРАНЦУЗСКИЙ ФИЛЬМ

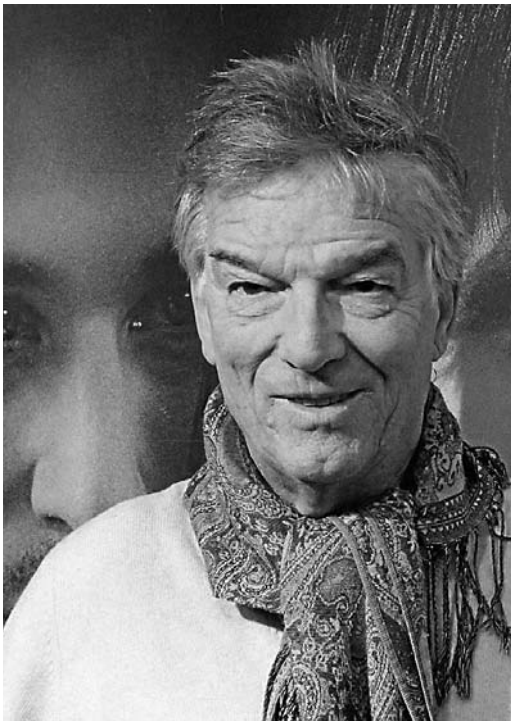
«Ева»
Eva
По мотивам романа Джеймса Х. Чейза
Авторы сценария Бенуа Жако, Жиль Торан
Режиссер Бенуа Жако
Оператор Жюльен Хирш
Художник Катя Вышкоп
Композитор Брюно Куле
В ролях: Изабель Юппер, Гаспар Ульель, Жюлия Руа, Марк Барбе, Ришар Берри, Дидье Фламан
Macassar Productions, EuropaCorp, Arte France Cinéma, NJJ Entertainment, Scope Pictures
Франция – Бельгия
2018

«Французское кино – это очень счастливое кино, оно может многое позволить себе в сфере личного творчества. Кинематографисты представляют Францию – иными словами, свободу, в смысле индивидуальной свободы». Это высказывание Годара невольно приходит на ум в качестве спасительного аргумента, когда речь заходит о таком авторе, как Бенуа Жако. Слишком *неочевидном* авторе, каким рисует его нам ситуация с его новым фильмом «Ева».

На нынешнем Берлинале «Ева» была встречена с холодной насмешкой. Ее сочли ремесленническим симулякром, зависающим между качественным «лекарством от скуки» и претенциозным арт-мейнстримом. Одним фильм показался излишне коммерческим, другим в нем не хватило живости и саспенса, необходимых для остросюжетного жанра. Столь явный разброс мнений убеждает в том, что к фильму не стоит подходить с привычными оценочными клише – он просто не укладывается в прокрустово ложе жанрового и авторского кино. Такая противоречивость суждений делает фильм, как ни странно, таинственным произведением, открытым для интерпретаций.

Несмотря на общий хор порицания и скудность похвал, нельзя отделаться от чувства, что критической оценке подверглось не ядро картины, а лишь ее оболочка.

Конечно, в условиях мультикультурного мира и объединенной Европы мы почти не принимаем во внимание, что «Ева» – это *французский* фильм. А французы, если еще раз вспомнить Годара, «были индивидуалистами, склонными к сопротивлению». Бенуа Жако в этом смысле французский кинематографист «плоть от плоти», осознающий себя как личность, мыслитель



Бенуа Жако

и интеллектуал, слишком ценящий свою свободу, чтобы ставить ее в прямую зависимость от желаний и потребностей зрителей, критиков, синефилов, продюсеров. Это создает трудности в оценке его творчества. В равной степени его можно считать художником и переоцененным, и недооцененным. Последователь Брессона и «новой волны», ассистент Маргерит Дюрас и Бернара Бордери – режиссера костюмных безделиц, он заслужил похвалу Делёза, но не переметнулся в стан «трудных» авторов. Когда его кинематограф достиг «сенсомоторного крушения», Жако неодолимо потянуло от Кафки к Чейзу и мелодраме. Популяризацию Жако, разумеется, можно счесть за своего рода отступничество от высоких идеалов. Он похож на невозмутимого игрока, который в процессе игры внезапно меняет тактику и тем самым вызывает у партнера приступ досады. Но Жако не старается никому угождать и вписываться в удобные для рецензента схемы. Он существует сам по себе. И в этом смысле его свобода состоит в умении обманывать ожидания. Режиссер принужден держаться на плаву, чтобы соответствовать конъюнктуре времени. При этом он служит единственному богу – аналитическому кинематографу, практически вытесненному на задворки потребительским искусством.

Чтобы удовлетворить запрос рынка, Жако часто прибегает к безотказным приемам – он экранизирует книги. Его отношение к первоисточнику подобно брессоновскому: оно лишено ложного пиетета. Он не иллюстрирует, не интерпретирует, не вступает в полемику с произведением. Он пытается изложить его идеи на языке кинематографа, то есть собрать из классического вербального конструкта его новую модель. Или, как говорил Брессон, «работать на полутонах и намеках», чтобы уловить главное таинство литературы, ее «уклончивость и неопределенность».

Но, как и предыдущий фильм Бенуа Жако «Дневник горничной», «Еву» сочли не просто чистой экранизацией криминального романа Чейза, но еще претенциозным римейком фильма Джозефа Лоузи (1962). Подобный подход сослужил фильму дурную славу, поскольку указал ложный путь.

Картина Лоузи – которую, кстати сказать, современники тоже считали творческой неудачей (в числе тех, кто не принял картину, был Франсуа Трюффо) – сегодня противопоставляют фильму Жако как образец витальности и эротизма. По прошествии времени «Ева» Лоузи

и впрямь ожила и превратилась в блистательный документ эпохи. Лоузи слишком вольно обошелся с сюжетной линией первоисточника. Он перенес действие из стилизованной под нуар Америки в барочную Венецию, практически перекроив детектив в экзистенциальный опус, в котором смешалось все – роскошный упадок «сладкой жизни» Феллини, отчужденность Антониони, рассерженный кинематограф и приемы эксплуатационного кино. Такой избыток формальных приемов сегодня не может не вызвать восторженной реакции. Он буквально пожирает «сваренную вкрутую» романную фабулу, попирая ее грузом культурного великолепия Европы. Американец Лоузи, изгнанный с родины в разгар маккартизма, снимал принципиальный анти-Голливуд словно в отместку за его вероломство и предательство.

Обратившись к роману «черной серии», он попросту выпотрошил из него нуар. «Ева» стала для Лоузи – по остроумному замечанию каталонского исследователя Серхио Санчеса – примером творческого экзорцизма и одновременно обрядом крещения. Отныне Лоузи признавал себя европейцем и наследовал культурные ценности Европы, отрекаясь от Голливуда и его традиций.

Таким образом «Ева» стала не просто историей, а концептуальной метафорой. И все же чаще она трактуется как безжалостный портрет послевоенного мироустройства, где больше нет места нежности и доверию. Несмотря на то что фильм повествует о страсти наподобие танталовой муки, от него веет холодом. Тем самым «Ева» временами поразительно похожа на трилогию некоммуникабельности Антониони, режиссера, которого сам Лоузи откровенно не жаловал. Некоторые эпизоды картины выглядят буквальными парафразами «Ночи» и «Затмения», создававшегося параллельно с «Евой». Герои купаются в богатстве и праздности. Их окружает роскошь, и Жанна Моро – изображая Еву – томится той же скукой, что и ее персонаж в антониониевской «Ночи».

Фильм предваряет и закрывает панорамный кадр зимней Венеции, пустующей площади Святого Марка, дворца Дожей и барельефа Адама и Евы на его фасаде, посвященного человеческим слабостям. В таком декоративном обрамлении разворачивается история одержимости и презрения, как парафраз на тему потерянного рая. И хотя отчаявшегося героя вслед за Чейзом Лоузи изображает *парадоксальной* жертвой сексуальной и опасной фемины, превращая брутального самодовольного самца в безвольную марионетку, сама Ева – не просто сфинкс желания, абстракция или ужасающая аллегория алчности и бессердечия. Лоузи полунамеком дает понять, что бесчувственность этой пробуждающей страсть женщины – цена за стремительное восхождение из низов, результат экономического чуда, которое привело послевоенную Европу к стремительному процветанию. Ева у Лоузи – это, конечно, вульгарная певичка из «Голубого ангела», но это и Мария Браун, и другая Лола из еще не снятой аденауэровской трилогии Фасбиндера. Ева есть фантом, наваждение, проклятие, но одновременно она вполне

«Ева»

реалистична. В этом смысле Лоузи очень важна ее телесность. Большую часть времени камера вальсирует вокруг Жанны Моро, и ее Ева, будто ощущая это присутствие, затевает бесконечную эротическую игру сама с собой, красуясь перед зеркалами, принимая красивые позы, меняя наряды, лицедействуя и демонстрируя всем своим обликом бесконечную гамму чувств от томной ветрености до отталкивающей грубости. И такая Ева, конечно же, дитя своего века.

Что же мы имеем в случае с другой Евой, сконструированной Бенуа Жако и сыгранной другой великой француженкой – Изабель Юппер? Как уже отмечалось, вовсе не предполагалось, что Жако снимет римейк картины Лоузи. Он преследовал иные цели – подчинить жанровое пространство фильма интеллекту и поставить себя в аскетичные рамки, чтобы извлечь смыслы, не прибегая к привычным безотказно действующим приемам. Вот почему, в отличие от того же Лоузи, у Жако кадр предельно сух и лишен импрессии. Вместо Венеции с ее каналами, качающимися гондолами, мотивом непостоянства воды и кружениями камеры у него преобладают статичный кадр и аккуратный тревелинг. Движения у Жако не спонтанные и всегда мотивированы. Они подчинены точным сигналам времени (в фильме постоянно курсирует поезд) и «механике головного мозга» (езда в автомобиле по горным дорогам также один из ключевых образов картины). Как утверждал Делёз, «кино требует, чтобы ему дали именно тело или мозг». Жако предпочитает, чтобы последний контролировал все процессы и отвечал за историю.

Важно и то, что «Ева» не является собственно экранизацией криминального романа «черной серии». Сам Жако, комментируя это обстоятельство, ссылается на то, что его картина создана по мотивам воспоминаний о прочитанной когда-то в юности книги. Таким образом

«Ева»

режиссер освобождает себя от обязанностей невольного интерпретатора и не ставит себя в прямую зависимость от текста как такового. Это позволяет сконцентрироваться не столько на внешних событиях, сколько на раскрытии внутренней жизни героев, на мотивации их экстравагантных поступков. Поскольку эта область сознания всегда неочевидна и туманна, она, а не внешняя интрига, суть тайны нуара, разгадать которую пытается автор.

Поэтому просмотр «Евы» приучает нас не отвлекаться на очевидные пружины действия (секс, насилие), а концентрировать все свое внимание на «скрытом». То, что Жако в эротическом триллере обходится без эротики и саспенса, не делает эту картину менее напряженной и чувственной.

Здесь фильм Жако обнаруживает свое сходство с японским кинематографом. В частности, с фильмами Одзу и Нарусэ, герои которых избегали прямого изображения конфликтов с помощью брошенных взглядов и игры глаз. Поскольку в правилах японцев скрывать свои чувства, для этих авторов, добивавшихся абсолютной достоверности в передаче жизненных коллизий, был важен принцип «то, что нельзя рассказать, можно увидеть». Подобно персонажу Гаспара Ульеля, мы не в силах раскрыть энигму Евы в исполнении Изабель Юппер, так как ее действия и поступки убийственно практичны и напрочь лишены сочувствия. Однако, стоит камере укрупнить план и вглядеться в ее лицо, как это зафиксировано в сцене тюремного свидания Евы с мужем и в еще более удивительном «буржуазном» финале за столиком кафе, и в этом «духовном автомате» пробуждается неуловимая человечность. Эти редчайшие мгновения, когда мы получаем доступ к сокровенному в человеке, есть та самая «эрогенная зона» фильма, которая больше не нуждается в обнаженной плоти. Этот контрастный маневр, к которому Бенуа Жако прибегает, играя на поле «интеллектуального

кинематографа мозга», позволяет нащупать нерв картины и ее центральную идею.

Стоит лишь вспыхнуть в этом ледяном пространстве легкой человеческой искре, как озаряется вся беспросветная суть мира. Мира, в котором преобладают достаток и комфорт, достигаемые любой ценой. Бенуа Жако снял фильм о чудовищном «обаянии» буржуазии и о торжествующем всеохватном цинизме и практицизме, которые становятся нормой человеческого существования. Так жена с согласия мужа играет роль проститутки, ложь не пробуждает раскаяния, и это уже мало кого задевает. В «Еве» Жако обнаруживается сарказм Клода Шаброля, а протокольный стиль фильма воспроизводит фирменную для классика «декомпозицию общества». Кажется, что и Изабель Юппер в этом знакомом ей «шабролевском» пространстве обретает профессиональный кураж и ее Ева даже превосходит многообразием лиц триумфальную роль в фильме Паула Верхувена «Она». Если Ева Жанны Моро была дивой, романтической химерой, фатальным мороком, то Ева в исполнении Юппер – это человеческий монолит, идущий напролом уже не для того, чтобы выжить, приспособиться к стремительным обстоятельствам времени, но только для того, чтобы не покидать зону комфорта. Ей больше не достается роль femme fatale, ибо, как показывает финал, судьба вершит свой приговор там, где человек отказывается что-либо менять. Если вспомнить, что возмездие в черном жанре не приносит облегчения ни героям, ни зрителям, то можно утверждать смело, что «Ева» Бенуа Жако – это абсолютный нуар. ◆

Зара Абдуллаева

ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ

«Бесконечный футбол»
Fotbal Infinit
Режиссер Корнелиу Порумбою
Оператор Тудор Мирча
42 Km Film
Румыния
2018

Корнелиу Порумбою, как и Кристи Пуйю, продолжает исследовать травматическое сознание своих современников, переживших румынскую революцию. Снова после «Второй игры», показанной тоже на Берлинале в программе «Форум», он выбирает фабулой своего антизрелищного документального кино футбол. Теперь это «Бесконечный футбол». «Бесконечность» в данном случае определяет взгляд режиссера на длящееся двойное сознание, двойную жизнь персонажей (не важно, реальных или вымышленных), поддерживающих сегодняшнюю идентичность на топливе мифа, утопии. Иного не дано. Иначе не выжить. Не справиться с повседневностью, убогой, серой или лживой. Повседневностью, в которой меняются правила грамматики, но не меняются правила игры, то есть поведения, существования. Эти правила требуют от человека самоопределения. Выбора между самодостаточным «существительным» или «прилагательным», подчиняющимся сюжетным/социальным обстоятельствам (фильм «Полицейский, прилагательное»).

В декабре 2005 года на румынском телевидении собирались отпраздновать шестнадцатилетие «славной революции» (фильм «Было или не было?», другое название: «12:08. К востоку от Бухареста»). Перед уходом на ток-шоу тертый телеведущий просил жену найти ему мифологический словарь для цитат, которыми он украсит передачу. Порумбою вставлял реплику про словарь мимоходом. Но вброшенное прилагательное «мифологический» отзывалось в «прямом» эфире, когда народное голосование отменяло факт свершившейся революции. «Объективная лживость» – фундамент и урок постреволюционного сознания, занимающего и Порумбою, и Пуйю.

Корнелиу Порумбою

Эту коллизию в картинах о футболе Порумбою разрабатывает на стыке репортажа и притчи. Во «Второй игре» – более радикально и жестко. В «Бесконечном футболе» – более скромно и лаконично.

Тупая телекартинка, заполнявшая экран в фильме «Было или не было?», взрывала абсурд народного мнения мифических зрителей, не желающих «жить в истории» и ее дискредитирующих. Во «Второй игре» Порумбою предлагает зрителям ужасного качества телезапись реального матча между звездными румынскими командами «Стяуа» и «Динамо» в декабре 1988 года, который закончился вничью и который судил отец режиссера, футбольный рефери Адриан Порумбою. Сын показывал кинозрителям Берлинале два тайма матча в реальном времени с отключенным звуком, комментировал его из сегодняшнего времени, интересуясь не столько игрой, сколько субъектом румынской истории или исторических процессов, ведущих к конфликту интерпретаций.

Судья Адриан Порумбою не наказал игрока, явно нарушившего правила в штрафной площадке, тем самым лишив команду противника пенальти. Отняв потенциальную победу, Адриан воспользовался так называемым правилом преимущества, заключающимся в том, что, если игрок нарушал правила, но не терял мяч, судья имел право игру не прерывать. Таким образом, страховалась красота футбольных комбинаций. Но главное, отец Порумбою праздновал свою персональную и философскую позицию. Ведь Адриан считал, что наказание, которого избежал игрок, рано или поздно и необязательно на поле его настигнет. Такая, можно сказать, историческая перспектива, которую судья предвидел, выводила минималистский фильм о футболе за пределы исключительно спортивных дискуссий. Но также, теперь очевидно, предвосхищала «Бесконечный футбол» – метафору болезненного удара (ментальной травмы), поразившего и румынского обывателя, футболиста-любителя с завиральными замашками, и румынское общество в целом.

Затуманенную снегом с дождем телекартинку во «Второй игре» комментировали отец с сыном, рассуждающие о ничейном счете и о вине или правоте судьи. В «Бесконечном футболе» в кадре появляется режиссер, задающий вопросы Лауренциу Джингине, оживляющему свои воспоминания о событиях конца 80-х. Воспоминания касаются революции в правилах футбольной игры, которую сорокалетний

румын обдумал и о которой докладывает режиссеру. Но главной и, конечно, невысказанной для него дилеммой оставалась та, что волновала героя старого фильма Порумбою: быть ему существительным или все же прилагательным? То есть в прямом смысле: быть или не быть.

В том фильме молодой следователь сопротивлялся решению шефа полиции закрыть дело, наказав человека, мелкого торговца наркотиками, в надежде поймать дилера покрупнее. В центральном долгом эпизоде матерый полицейский, воспитанник дореволюционной Румынии, запутывал простецкого детектива значением слов из толкового словаря. Запуганный неопытный полицейский капитулировал, застревая между собственной персоной, именем существительным, и образом «прилагательного», которого требуют старые правила игры (поведения), не отмененные в новой Румынии.

Лауренциу Джингина эту двойственность закрепляет как надежную защиту от скучной обыденности провинциального Васлуя (в этом городке родился Порумбою), от заземленной бюрократической работы. Важнее, однако, что двойственность «супергероя», придумавшего новые футбольные правила, и маленького человека, разочарованного в медленном обновлении Румынии, дает ему несокрушимое «правило преимущества», которого лишены европейцы, не обремененные мифологическим социалистическим прошлым.

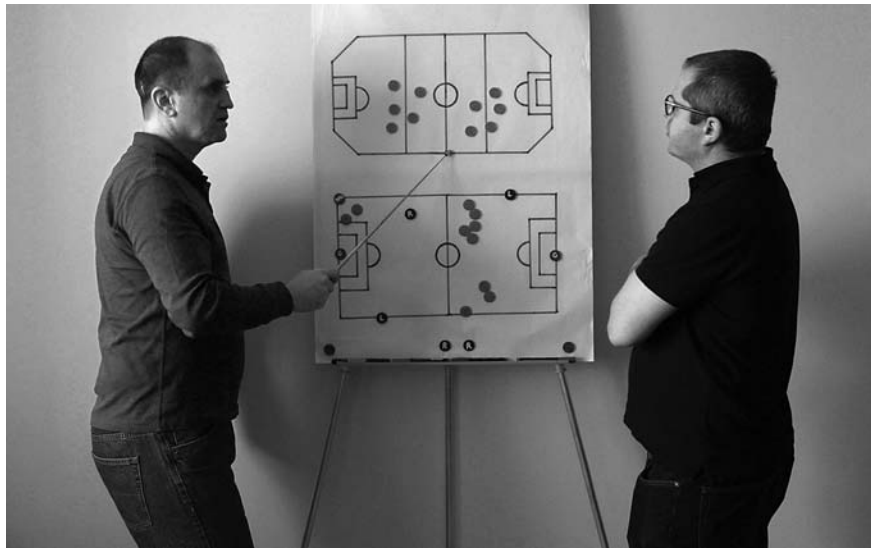
Мелкий госслужащий и фантомный рационализатор практикует эту двойственность как модель обживания своего пространства, как призрачный и структурный способ в нем не задохнуться, как возможность найти точку опоры в затянувшемся «переходном» времени. Многофигурный (полифоничный) образ такого времени/пространства представил Кристи Пуйю в грандиозной и камерной «Сьераневаде».

Двойное сознание – креативный мотор для потерпевших – для тех, кто оказался в исторической лодке, разбившейся о реальность постсоветской Европы.

Физические травмы, которые получил Лауренциу в 1986-м, когда во время школьного матча он сломал под натиском игроков ногу, и 31 декабря 1987 года (в тот день он с больной ногой плелся шесть часов домой, упустив автобус, и опять сломал ногу), побудили его задуматься о новых футбольных правилах. А на самом деле ответить на вызов небес, чтобы переиграть судьбу.

С указкой в руке он рассказывает режиссеру о возможном изменении формы поля, о разделении команд на подгруппы, об упразднении законов офсайда. Поддержки, одобрения его проект не нашел. Хотя он ездил в Лондон и советовался со спортивными юристами. Да и теперь, несмотря на критику знатоков, пытается тренировать любительскую команду, используя собственное ноу-хау.

Порумбою тоже не может увлечься визионерской программой Лауренциу Джингины. Зато он расширяет обзорное поле этого микроисторического феномена. Цель жизни его реального героя – отменить следы прошлого во имя утопической гармонии настоящего.



«Бесконечный футбол»

Порумбою сидит в офисе Лауренциу, служащего в префектуре в отделе писем, где разбирает почту жалобщиков по социальным вопросам. Сюда является старушка; спустя почти тридцать лет после революции она не может оформить свою землю, которую должна оставить в наследство. Вставной эпизод закрепляет давний и, казалось бы, решенный вопрос о том, была ли румынская революция или ее не было. Закадровые телезрители шоу в давнем фильме Порумбою создавали своими документально заверенными репликами мифологическую историю страны. Сегодня миф о том, что революции таки не было, становится куда правдоподобнее, чем любые доказательства обратного. Так миф становится уже не подсознанием румынской реальности, но ее аналоговым отпечатком par excellence.

Лауренциу Джингина вспоминает, как хотел поработать в Америке и как ничего у него не вышло. После событий 11 сентября 2001 года американцы неохотно давали визы гастарбайтерам, даже сезонным рабочим по сбору фруктов. Лауренциу рассказывает, что надеялся на лучшую долю, когда Румыния войдет в ЕС, но понял, поездив по разным странам, что у европейцев нет подлинной идентичности. А значит, никакой общей идеи. А раз так – остается вменить политическую утопию хотя бы спортивному поединку. Коллективному соперничеству.

Порумбою снимает своего героя с мягким удивлением и беспристрастно. Но постепенно выносит двойную жизнь «супергероя» и «обывателя» (Лауренциу рассуждает о человеке-пауке в одной из своих ипостасей, которая не мешает ему быть одновременно разносчиком пиццы) в нежданное измерение. Так репортаж метится притчей. А частный случай склоняется к обобщению.

Лауренциу задается вопросом: являлись ли его несчастные случаи в юности божественным наказанием? Что вообще значит покаяние? Не были ли его травмы следствием греховной жизни предков? Его

«Бесконечный футбол»

волнует противоречие, заключенное в том, что божественные избранники претерпевают бóльшие наказания, нежели люди без отметины Провидения. Скромнейший неприметный клерк цитирует Откровение: «Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю. Итак будь ревностен и покайся» (3.19). Рассуждает о пайдейе и метанойе. Кто бы мог подумать.

И вот тут Порумбою натягивает мост ко «Второй игре». Там его папа не желал взыскивать с игрока наказание, понимая, что тот все равно от суда не уйдет. Это глубинная тема судьбы человека казалась серьезней возможной победы в конкретной игре. Новые правила, задуманные Лауренциу, теоретически способны умалить агрессивность футбола. А задача ненасильственной игры – в идеале съежить мотивы для дальнейшего раскаяния. Даже если в любом случае покаяния не избежать человеку, не только футболисту. Подвесив эту мысль, Порумбою завершает «Бесконечный футбол» заставкой передачи «В мире животных». Знаком советской телевизионной гармонии. Или бесконечной, как футбольные страсти, утопии. ◆

Holz
Coaks
Kohlen

Сергей Цыркун

ПЕРЕД САМОЙ ВОЙНОЙ С ЭФИОПАМИ

В следующий раз будем воевать с эскимосами.

Дж. Сэлинджер

Помимо всего прочего, в те мгновения весны 1945 года, когда голод и лишения вызвали у немцев усталость от вражды со всем миром, изрядно пострадавшим был и немецкий кинематограф. Некоторые фильмы – например, обещавшее стать киношедевром «Дело Моландера» (1945) Георга Пабста – погибли при бомбардировках: монтажный материал оказался безвозвратно утрачен. О его выдающихся творцах вполне можно было сказать пушкинскими словами: «Иных уж нет, а те далече». Тем, кто не успел или не смог унести ноги в дальнюю эмиграцию, спуску не давали. Популярный актер и режиссер Курт Геррон снял в 1944 году пропагандистский фильм «Терезиенштадт. Документальный фильм из еврейского поселения»[1] о чудесной жизни евреев в гетто, но по завершении съемок их участников во главе с режиссером отправили на смерть в Освенцим.

Многие покинули Германию навсегда, реализовавшись за границей, в частности в Голливуде: Петер Лорре и Билли Уайлдер, Роберт Сьодмак и Дуглас Сёрк, Луиза Райнер и Вилли Дитерле были выходцами из немецкого кинематографа, как и многие другие, составив яркую плеяду германского творческого зарубежья. Это явление, которое еще называют «прикосновением Веймара» (Weimar Touch), оказало заметное влияние на культурную историю Голливуда.

Освободившуюся нишу заняло поколение Файта Харлана, и в среднем они выпускали более ста художественных фильмов в год. Геббельс, вопреки распро-

←
Берлин. 1920-е годы

1. Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet. Фильм более известен под названием «Фюрер дарит евреям город» (Der Führer schenkt den Juden eine Stadt). – *Здесь и далее прим. ред.*

страненному стереотипу, не весь отдавался пропаганде: он умело разбирался в современном ему кинематографе и поставил задачу завладеть европейским, а затем и мировым кинопрокатом. Он отверг пожелания оставшихся в Германии режиссеров снимать «партийное» идеологическое кино по советскому образцу – первые такие фильмы «Юный гитлеровец Квекс» (1933; его прозвали «немецким Павликом Морозовым») Ганса Штайнхоффа и «Ханс Вестмар – один из многих» (1933) Франца Венцлера не получили ни одобрения, ни продолжения. Несколько антисемитских кинолент стали каплей в море разнообразных по жанру развлекательных и драматических фильмов разного художественного достоинства. Более того, сразу же после прихода к власти Гитлера в своей программной речи в берлинском отеле «Кайзерхофф» 28 марта 1933 года Геббельс поставил всем в пример четыре фильма[2], два из которых были сняты режиссерами не вполне «арийского» происхождения – Фрицем Лангом и Куртом Бернхардтом; третьим же и вовсе оказался «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, которому пришлось помещать открытое письмо в советской прессе, чтобы отмежеваться от такого поклонника[3]; четвертый названный Геббельсом фильм был упомянут как дань американскому кинопрофессионализму. Некоторым, наиболее успешным полуевреям (например, создателю популярных комедий Райнхольду Шюнцелю), еще какое-то время позволят работать.

Геббельс избавил немецкое киноискусство от опасности ханжеских цензурных ограждений – подобных тем, которые царили в 30-е годы в советском и американском кино («кодекс Хейса»). Немецкие сценаристы и режиссеры не сталкивались с абсурдными запретами этого рода, в отличие от голливудских коллег, которые даже мультяшную героиню Бетти Буп, несмотря на ее невероятную популярность, вынуждены были снять с экрана из-за того, что она не подходила по дресс-коду, – ее образ вернется на экран лишь в 80-е. Фридрих Мурнау, попав в Голливуд, столкнулся с невиданными для него цензурными ограничениями: в его фильме про гавайских туземцев попавшие в кадр аборигенки были, с точки зрения суровых катонов, неподобающе одеты.

Немецкий кинематограф должен был и воспитывать, и развлекать зрителя, заставлять его смеяться и плакать. Геббельс сравнивал его мощь с мощью вооруженных сил; для съемок исторической кинодрамы Файта Харлана и Вольфганга Либенайнера «Кольберг» (1945) он использовал, несмотря на тревожную фронтовую обстановку, десятки тысяч солдат вермахта, отвлеченных от боевых задач и переодетых в исторические костюмы. И даже в 1945 году, когда дела стали совсем плохи, выпустил снятый по собственному сценарию фильм с бодрым названием «Жизнь продолжается»[4]. Но своим расцветом немецкое кино было обязано, конечно, не Геббельсу. Бурный рост киноиндустрии произошел в годы первой мировой войны в порядке импортозамещения. Фильмы стран Антанты оказались запрещены к показу, зато собственные «фабрики грез» выдавали около ста фильмов в год – конечно, до

2. «Броненосец «Потемкин» (1925, СССР, режиссер Сергей Эйзенштейн), «Нибелунги: Месть Кримхильды» (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache, 1924, Германия, режиссер Фриц Ланг), «Мятежник» («Бунтарь», Der Rebell, 1932, Германия, режиссер Курт Бернхардт) и «Анна Каренина» (США). Что касается последнего из упомянутых фильмов, Бернар Эйзеншиц в книге «Немецкое кино. 1933–1945» утверждает, что это была «Анна Каренина» Кларенса Брауна с Гретой Гарбо. См.: http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/255/ Однако здесь какое-то недоразумение: этот фильм вышел в 1935 году; стало быть, Геббельс не мог приводить его в пример в марте 1933-го. Вероятнее всего, речь шла об «Анне Карениной» (Anna Karenina, 1915, США) Дж. Гордона Эдвардса. Либо о каком-то ином американском фильме.

3. *Эйзенштейн С.* Открытое письмо германскому министру пропаганды доктору Геббельсу. – «Литературная газета», 22 марта 1934 года. См.: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964–1971, т. 5, с. 224.

4. Das Leben geht weiter (1945), режиссер Вольфганг Либенайнер.

«Братишки», режиссер Вернер Хохбаум. 1929

геббельсовского размаха в смысле бюджетных миллионов было далековато, но многие будущие прославленные мастера получили возможность дебютировать в самых различных жанрах, причем их произведения пошли и на экспорт: российские антисанкции не смогли остановить этот процесс, так как немецкие фильмы демонстрировались в синематографических театрах под видом скандинавских.

В 20-е годы, когда усталость от мировой войны и череды революций сделала на какое-то время всех людей братьями, вместо враждебных союзов была создана всеобщая Лига наций и даже воинственные подданные микадо присоединились к миролюбивой конвенции по ограничению вооружений, немцами тоже овладели настроения мирного культуртрегерства. В «Дюжине ножей в спину революции» эти ощущения невиданной прежде дружбы народов Аркадий Аверченко изобразил несколько пародийно, но с симпатией:

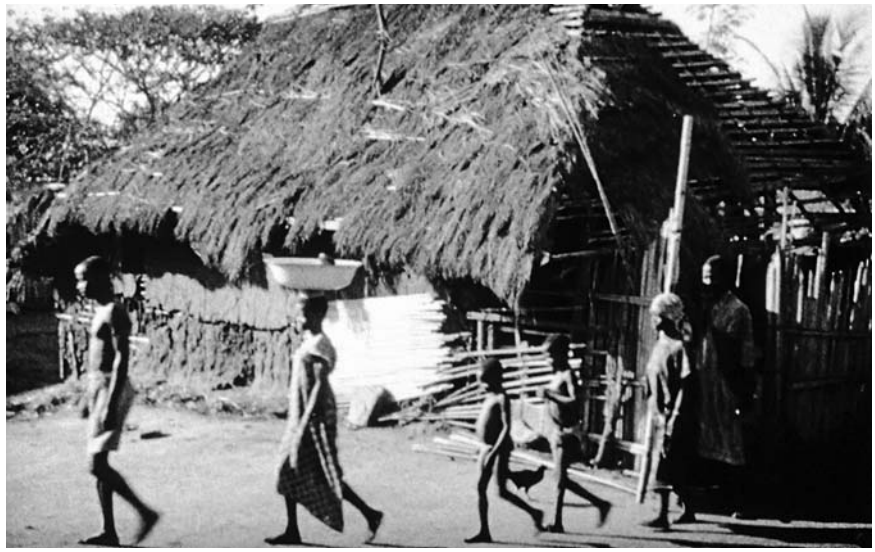
– Вы, кажется, англичанин? – спросил француз высокого бритого господина. – Обожаю я вашу нацию: самый дельный вы, умный народ в свете.

– После вас, – с чисто галльской любезностью поклонился англичанин. – Французы в минувшую войну делали чудеса… В груди француза сердце льва.

– Вы, японцы, – говорил немец, попыхивая сигарой, – изумляли и продолжаете изумлять нас, европейцев. Благодаря вам слово «Азия» перестало быть символом дикости, некультурности.

– Недаром нас называют «немцами Дальнего Востока», – скромно улыбнувшись, ответил японец.

Преобладающее отношение к отгремевшей войне было таким: никогда больше. Вчерашние классовые и национальные враги пожимали друг другу руки. Клереноре Штиннес, дочь сталелитейного магната и политика-националиста, со своим будущим мужем оператором



«Лесной народ», режиссеры Гулла Пфеффер, Фридрих Далсхайм. 1930

Карлом-Акселем Сёдерстрёмом совершила первый кругосветный автопробег, причем ударила им и по советскому бездорожью, запросто присутствуя на торжествах по случаю десятилетия Октябрьской революции в Новосибирске. О своем путешествии пара сняла полнометражный фильм «На автомобиле через два мира»[5], который вошел в ретроспективу Берлинале-2018 «Пересматривая фильмы веймарской эпохи».

Не менее впечатляющей оказалась и африканская киноэкспедиция в бывшие немецкие африканские колонии: фильм «Лесной народ» (Menschen im Busch, 1930) Гуллы Пфеффер и Фридриха Далсхайма тоже включен в эту берлинскую программу. Оказалось, что бывшие колонии можно посещать не только в качестве завоевателей. Еще более яркое впечатление оставила «Индийская гробница» (Das indische Grabmal) по одноименному колониальному роману Теи фон Харбоу, имевшему три экранизации. Вернер Хохбаум снял еще один включенный в ретроспективу Берлинале популярный в те годы фильм «Братишки» (Brüder, 1929) о забастовке в гамбургском порту, имевшей место еще при кайзере, и о братской поддержке, оказанной бастующим английскими докерами.

Популярные в кайзеровской Германии настроения Weltpolitik, направленные на борьбу за передел колониального мира, многополярность и внешнеполитическое величие, трансформировались в глобалистские идеи всеобщего культурного обмена. В фильме Фрица Ланга «Усталая смерть» (Der müde Tod, 1921), несмотря на своего рода готичность повествования, действие разворачивается не только в Германии и Италии, но и на Ближнем, и на Дальнем Востоке.

20-е годы, которые в нашу историю вошли как годы нэпа, а в историю США – как «век джаза», стали временем сытым, благополучным, недаром в веймарской Германии эти годы называли золотыми. Когда

5. Im Auto durch zwei Welten (1927–1931, Германия).

умолкли пушки, защебетали музы. Немецкий кинематограф не сбавлял взятого во время войны темпа и создавал передовые направления киноискусства одно за другим – экспрессионизм (ставший предтечей голливудского нуара), неоромантизм, далее каммершпиле, а затем новая вещественность (*Neue Sachlichkeit*) – все они вышли, образно говоря, из веймарской «шинели». И кстати о шинели: фильм Фридриха Мурнау «Последний человек» (Der Letzte Mann, 1924), весьма напоминающий своим сюжетом гоголевскую «Шинель», содержал парадоксальное драматическое решение: закончив печальную историю, режиссер получил требование студии придумать какой-нибудь счастливый эпилог, чтобы повысить кассовые сборы. И он доснял нелепый комичный финал, совершенно меняющий жанр картины на последних минутах: главный герой – разжалованный старый гостиничный швейцар, безымянный, вместе с изъятым у него красивым мундиром потерявший достоинство и уважение окружающих, в качестве низкооплачиваемой прислуги подает полотенце миллионеру-эксцентрику, умирающему у него на руках; выясняется, что этот богач завещал все свое состояние последнему человеку, которого увидит, и общественное уважение к герою сразу же возвращается. Поразительно, но факт: финал, который самому Мурнау казался невероятным и смешным, оказался пророческим для многих немецких кинематографистов. По капризу гитлеровского режима эти люди превратились в бедняков-изгнанников, скитающихся на чужбине; зато после краха «третьего рейха» испытали нравственный триумф, ведь их оставшиеся на родине коллеги должны были пройти унизительную денацификацию, а некоторые попали под суд победителей, тогда как эмигранты автоматически оказались на вершине общественного признания. Трудно было предсказать подобное развитие в «золотые двадцатые». Культурный подъем, невиданная свобода творчества, смелость в экспериментах – казалось, что этот праздник будет вечным.

При Геббельсе этот разгул творческой стихии будет объявлен явлением вредным, противоречащим народному духу, как сейчас повелось говорить – *нескрепным*. Вообще, веймарскую эпоху стали считать своего рода нехорошим временем, выпадающим из исторической преемственности, нечто вроде ныне распространенного у нас поминания «лихих 90-х». Нацистская пресса окрестила ее «ноябрьской республикой с ее визгами, подачами петиций и раболепием». И действительно, 20-е годы в начале своем были временем лихим и голодным: несколько путчей, безработица, гиперинфляция не доставляли радости рядовому обывателю. В этот период сумрачный германский гений в области киноискусства делал ставку на тяжелый психологизм, силу своего таланта творцы вкладывали в оживление самых мрачных фантазий. «Кабинет доктора Калигари», появившийся на самом рубеже 1910–1920-х годов – в 1919-м, – и созданный вслед за ним триллер Фрица Ланга о жестоком гипнотизере докторе Мабузе[6], а также фильмы Фридриха Мурнау «Голова Януса» (1920) и «Носферату, симфония

6. «Доктор Мабузе, игрок» (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922).

ужаса» (1922) стали образцами такого рода искусства. Австрийский и немецкий драматург, режиссер и критик Герман Бар писал о нем: «Никогда еще не было эпохи, столь изобилующей кошмарами и смертельным ужасом. Никогда еще мир так не напоминал безмолвную могилу. И никогда человек не был так ничтожен. Он молил о спасении своей души, и вся эпоха наполнялась его мольбой. Искусство соединялось с эпохой, крича во тьме».

Но постепенно в сфере киноискусства, да и вообще культурной жизни, угрюмые настроения ранних 20-х все больше сменялись светлыми тонами. В киносюжеты возвращается хэппи энд. Сценаристы и режиссеры временами даже несколько приукрашивали действительность. В ретроспективе Берлинского МКФ фигурирует «Битва за Маттерхорн»[7] Марио Боннара и Нунцио Маласоммы из жанра так называемых «горных фильмов», несмотря на воинственное название, посвященная альпинизму. В основу сюжета было положено реальное событие – гибель большинства участников экспедиции, впервые поднявшейся на вершину упомянутой горы, но реальность обросла придуманными побочными сюжетами. В действительности люди сорвались с четырехкилометровой высоты в пропасть из-за халтурной подготовки, вызванной не вполне здравым соперничеством с итальянцами: вместо настоящего альпинистского снаряжения они были обвязаны обычной веревкой для штор, купленной наспех в галантерейной лавке, и когда самый молодой и неопытный участник, поскользнувшись, упал на другого, они весом своих тел стаскивали вниз тех, кто был обвязан этой же веревкой выше, так что альпинисты один за другим падали и катились по склону под гору, далее сваливаясь в отвесную ледяную пропасть. В этой истории было много нехорошего, поскольку оставшихся в живых участников заподозрили в том, что они обрезали веревку, не желая держать сорвавшихся. Это была трагедия с привкусом скандала. Но авторы фильма, добавив любовную линию и сместив некоторые акценты, сделали красивую и трогательную историю.

Открытость немецкого кинематографа по отношению к остальному миру сделала, в свою очередь, и его популярным в этом мире. Как говорится, улыбнись миру, и он улыбнется тебе. Примером может служить фильм Ольги Чеховой «Паяц собственной любви»[8], снятый в Германии по роману французского писателя Анри Батая «Шут», действие которого происходит во Франции; в главной роли – Михаил Чехов. Ольга Чехова в своих воспоминаниях писала: «В студии царит типичное для эпохи немого кино вавилонское смешение языков, когда съемочная группа, включая актеров, интернациональная. Мы говорим по-немецки, по-английски, по-французски и по-русски». Языки стран Антанты не воспринимались как враждебные. Фильм снискал большой успех и в немецком, и во французском прокате.

Столь же успешным был опыт киносотрудничества и с другим недавним противником – Англией. Англичанин Альфред Хичкок при участии немецких сценаристов поставил совместный англо-немецкий

7. Der Kampf ums Matterhorn (1928).

8. Der Narr seiner Liebe (1929). Фильм известен и под названием «Шут своей любви».

«На автомобиле через два мира», режиссеры Клереноре Штиннес, Карл-Аксель Сёдерстрём. 1927–1931

фильм (подобный интернационализм тогда еще был в новинку) – судебную драму «Мэри»[9], где главную женскую роль играла Ольга Чехова.

Через несколько лет Геббельс создал огромное ведомство Имперская кинопалата (Reichsfilmkammer) с десятью большими отделами, разбитыми на сектора, – исключительно для того, чтобы народный дух одолел всю эту иностранщину. Правда, после заключения пакта Молотова – Риббентропа немецкий кинематограф вроде бы повернется лицом к России: антисоветские фильмы будут сняты с проката, зато вскоре появится экранизация пушкинского «Станционного смотрителя»[10], но это ненадолго.

У кинотворцов 20-х годов, вероятнее всего, было ощущение весны и цветения, ведь киноискусство Германии развивалось невиданными темпами. Если же смотреть ретроспективно, веймарская эпоха немецкого кино выглядит бархатным сезоном перед заморозками и холодными штормами.

Грянул мировой кризис, шаткое благополучие захромало на обе ноги, изменилось общественное настроение, заскрежетали зубы, начали сжиматься кулаки. Какое-то время, конечно, мирное сосуществование продолжалось – никто не решался сделать первый выстрел. Но недалек уже тот день, когда 9 мая любимый вождь поздравит свой народ с праздником Великой Победы – в своей знаменитой речи Муссолини заявил об успехе итальянских «миротворцев» в Эфиопии, о возвращении ее в родную гавань (в состав итальянских колоний в Африке), о возрождении Римской империи и о духовных «скрепах» с Юлием Цезарем и античным поэтом Горацием. И полыхнуло. Энтузиазм по поводу римского мира был столь велик, что на защиту его в далекую Эфиопию устремился мощный поток добровольцев (включая двух сыновей Муссолини). Италию за это пожурили в Лиге наций, против нее ввели экономические санкции. Это здорово сплотило итальянцев: на

9. Mary (1931). Ольга Чехова снялась в роли Мэри Бэринг.

10. «Почтмейстер» (Der Postmeister, 1940–1945, Германия, Австрия), режиссер Густав Учицки.

«Усталая смерть», режиссер Фриц Ланг. 1921

волне вызовов и антииталийских настроений все чаще вспоминали изречение нацлидера о том, что кино является «самым сильным орудием государства», следовательно, оно должно быть зубастым. В итальянской культурной жизни усилилось влияние художественного направления «новеченто», возглавляемого подругой Муссолини Маргаритой Царфати; основной лозунг – «Возвращение к порядку». Наступила эпоха консерватизма, называемая *кино белых телефонов*. Учрежденный при фашистах Венецианский кинофестиваль щедро давал свои призы кинохудожникам «третьего рейха». Рассеялось очарование «золотых двадцатых», герои вчерашних дней вкусили горький хлеб эмиграции. Гулла Пфеффер больше не совершала своих киноэкспедиций в Африку, уехав в Британию, а ее оператор, которого еще недавно немецкая кинокритика величала «живописный, поэтичный человек», покончил жизнь самоубийством годом раньше, потому что, будучи евреем в Германии, он больше не мог работать. Клереноре Штиннес ушла и из автоспорта, и из кинематографа, не найдя себя в новой реальности. Ее благополучное, процветающее семейство королей немецкой рудной промышленности постигнет почти такая же печальная судьба, какая показана в «Гибели богов» Лукино Висконти: американские предприятия семьи будут изъяты за сотрудничество с Гитлером, а немецкие – за сотрудничество с США.

Неудивительно, что многие научные и культурные знаменитости Германии – драматурги, актеры, режиссеры, сценаристы, художники – отправились на чужбину. Среди них было более тысячи человек, связанных с кинематографом. Создатель первой экранизации «Индийской гробницы» Йозеф Мандель превратился в американца Джо Мэя, а сценаристка Теа фон Харбоу осталась без мужа – легендарный Фриц Ланг, хоть и поставленный Геббельсом в пример другим, предпочел не искушать судьбу и покинул свою страну, а в эмиграции даже отказывался

говорить по-немецки. Некоторые супружеские пары распадались еще более трагическим образом: актер Йоахим Готтшальк, узнав, что его жену отправляют в лагерь, совершил вместе с нею и сыном тройное самоубийство. Щедро раздавая подобные удары, Геббельс и сам не избежал личной трагедии: его возлюбленной, актрисе Лиде Бааровой, было запрещено работать в Германии, и она вынуждена была эмигрировать (причем четырежды: сначала на родину, в Чехословакию, затем – от немецкой оккупации в Италию, потом от вторгшихся в Италию американских войск вернулась в Чехословакию, но у чехословацких коммунистов попала в тюрьму и в конце концов благополучно сбежала в приютившую ее Австрию). Этот эпизод так потряс Геббельса, что он предпринял неудачную попытку самоубийства, но и после этого своей жестокости к другим нимало не утратил.

Некоторые мэтры немецкого кинематографа, как, например, Георг Пабст, переезжая из страны в страну и наблюдая расползающуюся, подобно гигантскому осьминогу, во все стороны империю Гитлера, не станут идти против ветра и пойдут на сотрудничество. Не всегда это будет происходить благополучно. Вернер Хохбаум, один из самых непримиримых антифашистов, пытался наладить творческое сотрудничество с немецкими киностудиями из-за границы по принципу «искусство вне политики» (в 1935-м снятый таким удаленным способом комедийный фильм «Легкая кавалерия» принесет славу и популярность венгерской актрисе Марике Рёкк, известной советскому зрителю по фильму «Девушка моей мечты», который двадцать семь раз смотрел легендарный Штирлиц). Ободренный успехом, Хохбаум затем репатриировался, но угодить властям пропагандистским фильмом «Три унтер-офицера» (1939) не смог, Гиммлер признал его к киноискусству неспособным, зато годным к военной службе; корифей немецкого кинематографа исключен из числа сотрудников Имперской кинопалаты и призван в вермахт (потеряв здоровье, умер, не дожив до пятидесяти).

Из-за неведомых эфиопов ссориться с Муссолини по-настоящему никто не стал, ради мира во всем мире и взаимовыгодного партнерства лидеры Запада решили сделать ставку на перезагрузку отношений, символические санкции только насмешили бравых итальянских олигархов и пропагандистов, а дурной пример оказался заразителен: сначала японцы решили ударить кулаком по столу и задать взбучку своему соседу Китаю, потом спохватившийся Гитлер решил, что настало время аншлюсов – и миролюбие стало считаться за слабость, а эпоха 20-х с ее свободой экспериментов, культурным сотрудничеством, с ее многообразием и «прикосновением Веймара» к Голливуду безвозвратно ушла в прошлое. ◆

Василий Жарков

НЕУМЕЛАЯ ДЕМОКРАТИЯ

О Веймарской республике

Светлой памяти Даниила Дондурея

85 лет назад, 30 января 1933 года, «богемный ефрейтор» Гитлер получил пост главы германского правительства из рук всенародно избранного, но уже довольно дряхлого рейхспрезидента Гинденбурга. Приход нацистов к власти, обычно отсчитываемый от этой даты, положил конец короткой истории Веймарской республики.

«Бывают времена, когда события постоянно обманывают намерения действующих лиц» – эти слова Ремона Арона о межвоенном периоде в Европе как нельзя лучше подходят к этой первой, закончившейся неудачей попытке либеральной демократии в Германии. Веймарская республика просуществовала менее четырнадцати лет, не сумев дотянуть до возраста совершеннолетия человека. Ее уроки вне всякого сомнения продолжают оставаться актуальными как для самой Германии, так и для многих других стран, включая и Россию.

Главный из этих уроков, пожалуй, состоит в том, что «ничего не предопределено», как и не может быть дано само по себе. Однако все, чего мы хотим достигнуть, включая свободу и демократические порядки, требует упорной работы и неустанной культурной борьбы.

«Катастрофа» в Веймаре

На входе в экспозицию Музея Баухауса, до января этого года располагавшуюся в здании Кунстхалле на Театральной площади Веймара, глаза посетителя невольно натыкались на стенд с огромной во всю стену копией черно-белой фотографии. 29 ноября 1924 года, Баухаус-пати в популярной пригородной таверне «Ильмшлёсшен». Молодые еще по большей части люди – художники, архитекторы, дизайнеры, интеллектуалы

Баухаус-пати в популярной таверне «Ильмшлёсшен» под Веймаром. 29 ноября 1924 года. *Фото: Луи Хельд*

левых взглядов – эпатируют и заражают экспрессией карнавала. В спартанских декорациях, на руинах старой культуры, без намека на буржуазный комфорт. Такое впечатление производит это коллективное фото, какие тысячами делались на память в прошлом веке. Лица частью нарочито веселые, частью какие-то дерзкие, но больше – напряженные и усталые. Кто-то наверху, явно иронизируя над «германским духом», держит макет тевтонского меча. В самом низу на переднем плане в глаза бросается один из плакатов в руках загримированных молодых людей. На нем только одно слово: «Катастрофа»!

В тот год Германия, особенно ее либеральные и умеренно левые круги, должны были отмечать по меньшей мере две важные даты. Во-первых, шестую годовщину Ноябрьской революции 1918 года, положившей конец «второй империи» и кайзеровской династии Гогенцоллернов. Во-вторых, пятилетие республики. Новый демократический строй как раз был учрежден всегерманской конституционной Национальной ассамблеей, собравшейся в феврале 1919 года в государственном театре Веймара, на той же самой Театральной площади, прямо напротив нынешнего выставочного комплекса Кунстхалле.

Новая конституция Германии была принята летом 1919-го, а весной того же года в Веймаре под эгидой нового, только создававшегося государства была образована Высшая школа строительства и художественного конструирования, или просто Школа Баухаус. Так, Веймарская республика и Веймарская архитектурная школа возникли почти одновременно в одном и том же месте. Вместе и были уничтожены.

Сегодня мы уже знаем, что в тот ноябрьский вечер 1924 года, когда студенты и преподаватели школы собрались на свою очередную пати, до окончательного падения Веймарской республики оставалось

Музей Баухауса в Веймаре, временная экспозиция в здании на Театральной площади

чуть больше восьми лет. Свою последнюю вечеринку государственная Школа Баухаус проведет 18 февраля 1933 года. Гитлер уже будет на посту рейхсканцлера в Берлине. Впрочем, в Тюрингии, где находится Веймар, нацисты пришли к власти раньше печально знаменитой даты 30 января 1933-го, захватив региональное правительство этой федеральной земли одним из первых.

Еще последующие двенадцать лет Германия, Европа, весь мир проведут под знаком столь масштабной катастрофы, каковой еще не знала история. Так и Веймар: на все последующие времена он останется не только городом Гёте и немецкого авангарда, но и бухенвальдского набата, чьи раскаты время от времени слышны гостям города, выходящим на площадь у местного железнодорожного вокзала и невольно бросающим взгляд на открывающиеся за городом романтические зеленые буковые холмы.

Преподаватели и студенты Школы Баухаус, как и многие другие «агенты свободы и развития» в Германии 1920-х, будут вынуждены бежать из страны, оставив больше оригинальных архитектурных памятников в Израиле и бывшем СССР, чем в самой Германии. Что означала эта надпись на самодельном студенческом плакате 1924 года: просто шутка, случайный страх или пророчество? Никто никогда не может понять, что хочет сказать художник. Да и сам он часто не в силах этого объяснить. Тем более наивно ждать, что кто-то будет учиться на уроках истории, своих или чужих.

Вымученная стабилизация

В нашей современной оптике, наделенной знанием о Германии 1930-х, веймарский период предстает незначительным и коротким фарсовым эпизодом, предшествовавшим приходу Гитлера к власти. Однако

самая опасная ловушка Веймарской республики состояла, пожалуй, в том, что на известном этапе своей краткой, но насыщенной событиями истории в глазах значительной части современников она, безусловно, могла выглядеть, как сказали бы сейчас, «вполне состоявшимся и жизнеспособным проектом». Этот результат стоил немецким политикам немалых усилий, постоянных компромиссов и дипломатических интриг. Тем обиднее было наблюдать, как, едва достигнув относительно благополучного уровня в «золотые двадцатые», после мирового кризиса 1929 года экономика и политическая система Веймарской республики стали снова стремительно и неумолимо рушиться в пропасть.

Будучи рожденной поражением в мировой войне, на фоне массового унижения, вынужденной нищеты, карточной системы и самого настоящего голода, что едва не привело к полномасштабному гражданскому конфликту по аналогии с Россией, на первых своих шагах новая немецкая республика постоянно сталкивалась с кризисами, ставившими под вопрос само ее существование. В своей фундаментальной книге «Веймар 1918–1933. История первой немецкой демократии» современный берлинский историк Генрих Винклер справедливо признает, что в период с 9 ноября 1918 года, когда в ходе начавшейся Ноябрьской революции в Берлине было объявлено о низложении власти кайзера Вильгельма II и провозглашении республики, и вплоть до «пивного путча» 8–9 ноября 1923 года «внутри страны так и не было заключено перемирие». Таким образом, все первые пять лет после падения кайзеровской империи «попытки переворота следовали как справа, так и слева».

Наряду с упомянутым неудачным демаршем нацистов в Мюнхене 1923 года, стоившим Гитлеру тюремного заключения, куда более опасной выглядела предпринятая в марте 1920-го попытка правого путча во главе с крупным землевладельцем Каппом, заручившимся поддержкой командующего военного округа Берлина Лютвица. Путчисты не только заняли столицу, вынудив бежать в Дрезден президента Эберта, но и попытались сформировать собственное правительство. Тогда путч смогли остановить лишь решимость немецких левых и общее желание компромисса, владевшее головами различных групп немецкой элиты.

Массовые протесты под эгидой левых питались крайне бедственным положением в экономике. Послевоенная инфляция лишила сбережений и средств к существованию миллионы горожан. Наряду с рабочими существенно пострадал и средний класс. Однако, как ни удивительно, немецкие левые, даже многие коммунисты, в этот период оказались гораздо более осмотрительными и умеренными, чем их коллеги в охваченной революцией России. Ханна Арендт писала о Розе Люксембург, что она «гораздо сильнее боялась испорченной революции, чем неуспешной» и, в отличие от российских большевиков, никогда не считала самодостаточной целью удержание власти любой ценой.

Однако, конечно, более всего сработал больший, чем на тот момент в России, политический опыт и вес социал-демократов. В отличие от русского умеренного социалиста Керенского, бездарно потерявшего власть в 1917 году, немецкому социал-демократу Эберту в ходе революционных событий 1918–1919 годов удалось достичь хотя и крайне хрупкого, но все же более устойчивого межэлитного компромисса. Это позволило не только сохранить собственную власть (Национальная ассамблея избрала Фридриха Эберта первым президентом Веймарской республики), но и удержать Германию от полного хаоса.

Между тем экономическая ситуация начала понемногу выравниваться, когда социал-демократов в правительстве сменили либералы-рыночники и центристы-бюрократы. Новейшая российская история знает двух Гайдаров – красного командира и его внука, либерального реформатора. Германия времен первой республики знала по меньшей мере двух Марксов, не родственников друг другу, но, пожалуй, не меньших заочных политических антагонистов. Сын школьного учителя и католик по вероисповеданию, финансист Вильгельм Маркс из Германской партии Центра возглавлял германское правительство дважды, в 1923–1924 и в 1926–1928 годах. В промежутке между двумя премьерствами правого либерала Маркса пост главы кабинета занимал формально беспартийный чиновник с не менее звучной фамилией Лютер. Два непреклонных управленца, Вильгельм Маркс и Ганс Лютер, проклинаемые левой прессой и широкими массами за непопулярные меры в экономике, сумели вывести финансовую систему и общее благосостояние Германии на уровень относительной стабильности и даже умеренного экономического роста.

Денежная реформа, экономия бюджетных средств, закручивание гаек в социальной сфере и рабочем вопросе, сокращение расходов на содержание госаппарата, игра на противоречиях между Англией и Францией, приведшая к уступкам по выплате репараций, развитие партнерства с Соединенными Штатами, давшее кредиты и инвестиции, проникновение на рынки стран Восточной Европы – все это довольно скоро позволило Германии вернуть позиции одного из мировых экономических лидеров. По крайней мере, в некоторых сферах, как отмечают историки, индустриальным экономикам развитых европейских стран, в том числе немецкой, удалось возместить нанесенный войной ущерб за достаточно короткий срок.

Даже современные левые авторы вынуждены признать, что «несомненные признаки стабилизации в политике и экономике» стали наблюдаться уже в 1923–1924 годах. Впрочем, как пишет Винклер, в середине 1920-х годов рост немецкой экономики все еще отставал от темпов роста мирового хозяйства, уровень промышленного производства памятного для всех мирного 1913 года был преодолен Германией только в 1928–1929 годах, а довоенные показатели экспорта не были достигнуты вовсе. На этом фоне можно только согласиться с историческим заключением, что «время относительной стабилизации»,

переживаемое немецкой экономикой в этот период, «может быть также названо временем относительной стагнации». Точно так же, как «конъюнктурный взлет экономики» довольно скоро оказался лишь «видимостью процветания». Так или иначе, сияющий миллионами огней Берлин, заслуженно снискав статус третьего мегаполиса мира после Нью-Йорка и Лондона, привлекал массы приезжих из сельской местности и маленьких городов, стремившихся успеть приобщиться к наметившемуся потребительскому росту, тем менее заметному, чем дальше от накачанной финансовыми вливаниями и кредитами столицы с ее банками, магазинами и кабаре.

Видимость возвращения стабильности и процветания тем временем позволила политикам непростительно расслабиться. Особенно тем из них, кто так или иначе относился к демократическому лагерю. Уже на первых выборах в рейхстаг 1920 года немецкие социал-демократы, левые либералы и католики, составлявшие костяк демократических сил, голосовавших за конституцию 1919 года и фактически учредивших Веймарскую республику, утратили парламентское большинство, поставив себя в зависимость от более широкой коалиции с центристами и консерваторами, хоть и мирившимися с новыми порядками, но внутренне их категорически не принимавшими. Пять лет спустя в пятидесятичетырехлетнем возрасте скоропостижно скончался рейхспрезидент социал-демократ Фридрих Эберт. Крайние патриоты и «народники», как называли себя немецкие ультраправые, истерично обвиняли первого президента страны в государственной измене в годы войны, в том самом «ударе в спину», из-за которого верная победа германского рейха была отдана врагам, в экономических махинациях и многом другом.

До поры до времени все это выглядело вульгарной, но вполне безопасной инсценировкой: казалось, что немецкие консерваторы и правые, не приняв либеральную республику душой и порицая демократию на словах, фактически вынуждены играть по ее правилам, прекрасно пользуясь свободой слова, независимостью судов, побеждая на выборах и участвуя в парламентской борьбе. Бывший кайзеровский генерал-фельдмаршал Пауль фон Гинденбург, получив большинство голосов на прямых президентских выборах, несмотря на свой рьяный консерватизм и презрение к либералам, некоторое время не думал менять веймарские либеральные порядки. Многим это казалось институциональной победой: пусть это демократия без демократов, но она существует. «Демократический транзит обновленной Германии успешно состоялся, очередной избирательный цикл пройден без существенных нарушений» – пожалуй, такими словами мог бы прокомментировать президентские выборы 1925 года кто-нибудь из современных российских телевизионных политологов. Ошибочность столь беспечного взгляда на демократию и угрозы ее существованию очевидна теперь, увы, не только на материале давней немецкой истории.

Оскорбленные чувства

«Нация простит ущемление ее интересов, но не оскорбление ее чести», – предупреждал Макс Вебер в своей знаменитой работе 1919 года «Политика как призвание и профессия». Правда, здесь же чуть раньше сформулирован довольно брутальный намек на то, как самим немцам стоило бы вести себя после поражения в войне: «Вместо того чтобы – там, где сама структура общества породила войну, – как старые бабы, искать после войны «виновного», следовало бы по-мужски сурово сказать врагу: «Мы проиграли войну – вы выиграли. С этим теперь все решено: давайте же поговорим о том, какие из этого нужно сделать выводы в соответствии с теми деловыми интересами, которые были введены в действие, и – самое главное – ввиду той ответственности перед будущим, которая тяготеет прежде всего над победителем». Все остальное недостойно, и за это придется поплатиться». Слова великого философа, разумеется, не были услышаны ни одной из возможных сторон.

Вопрос о вине Германии в развязывании мировой войны был поставлен странами-победительницами на переговорах в Версале. Шокированные невиданной бессмысленной бойней, интеллектуалы Запада не видели ни победителей, ни побежденных. «Повсюду убитые, везде развалины», как напишет позднее Ремон Арон. Французский философ постфактум будет задаваться проблемой: дипломатия его страны в отношении Веймарской республики была «придирчиво-мелочной и грубой», возможно, «великодушие и общие усилия по восстановлению расколотой Европы» могли бы лучше окупиться для Франции.

Как ни печально, лидеры национальных государств, как обычно, ведомые групповым эгоизмом и собственной жаждой славы, «поистине с поповским упрямством» продолжали давить на уязвленное самолюбие побежденных. Как и остальные европейцы, немцы были поражены ужасом случившегося, но они не были готовы понять, почему ответственность несут только они вместе с бывшими союзниками по Четвертному союзу: Австро-Венгрией, Османской империей и Болгарией. Раз победителей не судят, немцы извлекли из прошедшей войны свой урок. В то время как западные демократии окончательно пришли к выводу, что «единственная победа состоит в том, чтобы избежать войны», Германия была готова повторять слова Шпенглера, согласно которым лошадиные силы двигателя внутреннего сгорания «вновь открывают эпоху завоеваний, завершившуюся в ту пору, когда монгольская конница утратила свое превосходство». Веймарские «гунны», которыми французская пропаганда пугала своих обывателей, сжав зубы, мечтали «повторить».

Горечь поражения и еще в большей степени коллективного унижения, вызванного этим поражением, оставалась на губах немцев, даже когда жизнь, казалось, начала налаживаться. В 1926 году республиканская Германия вступила в Лигу наций, снова став полноправным

Музей Баухауса в Веймаре, временная экспозиция в здании на Театральной площади

членом европейского «международного общества». Двумя годами позже она присоединилась к беспрецедентному по своему либерализму пакту Бриана – Келлога, как казалось, раз и навсегда запрещавшему войны как средство ведения внешней политики цивилизованного государства. До начала новой мировой войны будет оставаться чуть более десятилетия.

Возвращаясь к теме вины и ответственности, но уже применительно к собственной внутригерманской повестке, Винклер обращает внимание на другую важную подмену, произошедшую в головах нескольких поколений его соотечественников. Для большинства немцев, переживших время с 1918 по 1933 год в сознательном возрасте, полагает автор, «тень на четырнадцать лет первой республики бросала не кайзеровская Германия, а Версаль», где новые демократические лидеры подписали позорный мир. Собственно, поэтому, считает историк, Веймарской республике так никогда и не удалось выйти из тени неудачи в первой мировой войне, которой она была обязана своим возникновением. «В наши дни никакой режим не выдерживает военного поражения» – применительно к Германии эти слова Арона звучат вполне справедливо.

Войны памяти

Отдельным весьма болезненным камнем преткновения в общественном сознании Веймарской республики стала память о погибших на войне. Моника Блэк в своей книге «Смерть в Берлине» констатирует, что за все долгое послевоенное десятилетие немцам так и не удалось выработать консенсусную форму «удобной памяти» – простой и бесконфликтный нарратив в отношении того, кем должны считаться погибшие на прошедшей войне солдаты – христианами-мучениками,

Старое здание Музея Баухауса. Веймар, Театральная площадь

чьи имена, с точки зрения правоверных протестантов и немецких патриотов-«народников», должны быть увековечены, или «пушечным мясом реакционных сил, нечестивого союза военщины, промышленности, церкви и имперского государства», как, в свою очередь, утверждали некоторые радикальные левые.

В 1924 году в Берлине была предпринята попытка провести поминальную службу в память о павших солдатах с участием не только церковной общественности, но и представителей различных политических лагерей, включая коммунистов, а также высших официальных лиц республики. Эта попытка «согласия и примирения» полностью провалилась, вызвав очередную вспышку политического насилия. В тот момент, когда рейхспрезидент Эберт закончил свою речь словами «дух умерших будет жить во всех нас, во всем немецком народе» и попросил две минуты тишины, толпа националистов немедленно набросилась на группу левых активистов, пришедших с антивоенными лозунгами. Вместо молчания ненавидящие друг друга стороны запели партийные гимны. В массовой драке пострадали и были задержаны десятки горожан, а один полицейский получил ножевое ранение.

Другой скандальный случай, приводимый в книге Моники Блэк, не привел к физическим жертвам, но выглядит весьма характерно и актуально для наших дней. В ноябре 1928 года Гюнтер Ден, пастор-социалист из берлинского рабочего района Маобит, выступая в церкви Св. Ульриха в Магдебурге с проповедью о роли церкви в национальном согласии, высказал мнение, что, оказывая «должное почтение смерти», священники «должны говорить при этом правду». В частности, помнить, что убитые на войне «сами стремились убивать», а потому их невозможно приравнивать к «жертве Христовой». Сказанное за несколько дней до Поминального воскресенья, когда со времен войн

с Наполеоном у немецких протестантов принято поминать погибших солдат, вызвало скандал и травлю в националистической прессе. Спустя два года по настоянию «оскорбленных верующих» и правых активистов пастору Дену было отказано в ранее предложенном месте профессора Гейдельбергского университета. Нацисты, пришедшие вскоре к власти, подвергли его книги аутодафе.

По мере все большего поворота немецкого общества в сторону идеологии консерватизма и национального романтизма к началу 1930-х годов в Веймарской республике начала складываться некая единая социальная рамка коллективной памяти о погибших в первой мировой войне. Исследователи трактуют эту культуру воспоминания как надежду, что мертвые – погибшие на фронте сыновья, братья, отцы – на самом деле не умерли, но каким-то чудесным образом продолжают жить. Возможно, ровно поэтому на конкурсе проектов памятника жертвам войны, устроенном в Берлине в 1929 году, победил монумент, акцент в котором был сделан на смерти как преображении.

Память о прошедшей большой войне как «ожившей истории» не только проявлялась в повседневности, но и оказывала непосредственное влияние на политику. В «Истории XX века» Арон допускает, что на национал-социалистский режим могли оказать сильное влияние «воспоминания о прошлой войне и предвидение будущей». Первая мировая война, когда вся политика Германии оказалась в руках генералов и промышленников, довела планирование коллективной жизни в национальных рамках до такой степени, что «Германия уже в 1917 году первая вошла в эру национальных социализмов». Сразу же после поражения в войне Эрих Людендорф, с 1916 года фактически командовавший всей германской армией, составил «план тотальной организации нации». Впоследствии Людендорф тесно сотрудничал с Гитлером, он вполне мог передать нацистам свои идеи «тотального государства». По словам Арона, национал-социализм вызывал восхищение генерала, который представлял его как нечто «наподобие синтоизма, национальной религии», каковой, с точки зрения военачальника, так не хватало Германии для победы над своими врагами.

Психоанализ и восстание масс

«Мы по-прежнему живем в эпоху нервозности», – констатировали составители каталога Дрезденской международной гигиенической выставки 1930 года. Английский историк Джеффри Хоскинг пишет, что мировой финансовый коллапс 1929 года в течение последующих трех лет вызвал падение промышленного производства в Германии на 40 процентов, все новые рекорды побивали бедность и безработица, последняя, по другим данным, в определенные моменты достигала 30 процентов взрослого населения. Невозможность выбраться из состояния экономического краха порождала не только массовое отчаяние, но и недоверие и даже ненависть к существующим порядкам и поддерживающим их институтам.

«Полицейские были врагами. Бог – ложью, выдуманной богатыми для того, чтобы заставить бедных довольствоваться своим ярмом. Каждый эксплуататор представлялся мне гиеной в человеческом обличье, зловредной, бесконечно ненасытной, вероломной и безжалостной, – Хоскинг приводит эти надломленные слова из воспоминаний одного рабочего-коммуниста. – Я верил, что один в поле не воин; люди должны встать рядом и вместе бороться, делая жизнь лучше для всех, кто занят полезным трудом». Потеряв доверие к гражданскому и правовому порядку, люди искали поддержки и защиты в новых организациях, стремительно формировавшихся снизу. Поиск «новой сплоченности» привел к массовому пополнению военизированных отрядов, которые с двух сторон формировали коммунисты и нацисты. Эти боевые организации, укомплектованные в сущности испуганными и отчаявшимися людьми, беспрестанно дрались друг с другом на улицах и в общественных собраниях.

«Или крайне правое, или крайне левое, все остальное – скучно» – эти слова одного безымянного пациента на приеме невролога приводит Йоахим Радкау. Его исследование «Эпоха нервозности. Германия от Бисмарка до Гитлера» опубликовано недавно на русском языке. Автор свидетельствует, что во время очередного экономического кризиса Германия «буквально кишела нервными расстройствами», имевшими «самые тривиальные экономические причины». Так, в 1933 году один немецкий доктор, принимая больных, сетовал, что «чек на несколько тысяч марок помог бы пациенту лучше любого лекарства».

Лекарством от перманентного стресса все чаще называлась безграничная сила воли человека, способная поднять его к новым вершинам и свершениям. Историк с удивлением наблюдает, как даже немецкие психологи еврейского происхождения, казалось бы, имея «все основания для самой серьезной тревоги», бодро обещали себе и окружающим скорую всеобщую и окончательную «победу над нервозностью». Что для этого нужно? «Пробудить в невротике героя, о котором он сам еще не подозревает», – писал в 1931 году доктор Пауль Кон.

В качестве иллюстрации «пробуждения героя» Радкау приводит историю одной немецкой медсестры. «От этой внутренней нервозности я просто не смогу избавиться, сидя дома», – говорила молодая женщина, будучи убежденной, что справиться с мучительной нервозностью возможно только посредством активности. Она хотела учредить собственную поликлинику. По понятным причинам в 1933 году этого не получилось, и тогда ищущая активности невротическая натура ушла к национал-социалистам.

Как пишет Хоскинг, женщины довольно активно голосовали за национал-социалистов, как и государственные служащие, а также жители небольших городков и сельской местности. Немецкий средний класс был уничтожен кризисом, интеллектуалы парализованы. Более или менее последовательную и жесткую линию против нацизма в начале 1930-х были готовы держать в основном немецкие католики и организованные представители рабочего класса.

Здание государственного театра в Веймаре, в котором в 1919 году заседала Национальная ассамблея Германии

Повторение пройденного

Профессор Ян-Вернер Мюллер из Принстонского университета, как и многие другие авторы, справедливо признает, что Веймарская республика представляла собой не столько систематически выстроенную и устойчивую политическую структуру, сколько «совокупность договоров между могущественными общественными и политическими силами Германии». Эти договоры были заключены в первую очередь между крупным капиталом и рабочими организациями, а также между армией и государством.

Фактически это были лишь временные неформальные соглашения «о перемирии», которые немедленно рухнули, как только, говоря словами Ремона Арона, стала возможной новая жизнь для структуры, возникшей в условиях чрезвычайного положения мировой войны: армия индустриализируется, промышленность милитаризируется; армия поглощает нацию, нация берет за образец армию. Уже знакомое, не до конца поверженное и до времени затаившееся имперское чудовище обрело новые силы в гитлеровском «третьем рейхе».

В результате, как вынужден признать Генрих Винклер, «рейху была проведена ампутация, но он продолжил свое существование». С точки зрения немецкого историка, «потребовалось еще более тяжелое поражение», вызванное крушением рейха в 1945 году, чтобы в его стране действительно начался процесс «глубокого изменения взглядов».

Последний вопрос, который стоило бы задать в заключение этой статьи: насколько пример Веймарской республики актуален для сегодняшней России? Казалось бы, ясный и очевидный ответ налицо: многие уважаемые авторы от историка Александра Янова до упоминавшегося уже экономиста Егора Гайдара в разное время предупреждали

об опасности повторения «веймарского сценария» в нашей стране. Апелляция к пресловутому имперскому синдрому, довлеющему над сознанием россиян, как и к якобы имевшему место «международному унижению» России в 1990-е годы, служит основой аргументации большинства российских авторов.

Вместе с тем стоит напомнить о важном замечании Чарлза Гати, друга и соратника Збигнева Бжезинского. Летом 2015 года, то есть примерно через полтора года после начала небезызвестных событий в Украине, этот уважаемый в компетентных кругах эксперт опубликовал свою статью «Веймарская Россия» в журнале American Interest. Согласно профессору Гати, Веймар – вовсе «не единственный исторический пример» для России и прочих «униженных стран». Более того, многим странам после выпавших на их долю горестей и несчастий (что, увы, характерно для человеческой истории) удалось преодолеть «жалость к себе». Так сумели сделать Англия и Франция после распада своих колониальных империй, Китай, уйдя от преступлений «культурной революции», да и сами американцы, сумев преодолеть небезызвестный «вьетнамский синдром».

Справившись «с собственными преступлениями и просчетами», пишет Гати, все эти страны, как, собственно, и Германия после второй мировой войны, научились «вести себя по-взрослому». Вместе с тем, напоминает автор, никто в мире «не в состоянии устранить потребность россиян в компенсации за те унижения, которые ныне являются их судьбой».

Веймарский путь не был предрешенным ни для самой Германии, ни тем более для какой-либо другой страны. Ничто, однако, кроме ответственности и достоинства, не может застраховать от реализации похожего сценария в той или иной мере. Второе поражение всегда тяжелее первого. Умные империи знают это и потому предпочитают уходить с первого раза. Сколько реинкарнаций и неизбежных падений «тысячелетнего рейха» потребуется для окончательного взросления России, возможно, покажет ближайшая история. ◆

Вероника Хлебникова

ЭТОТ ВОЗДУХ ПУСТЬ БУДЕТ СВИДЕТЕЛЕМ

«День Победы»
Автор сценария, режиссер Сергей Лозница
Операторы Сергей Лозница, Диего Гарсиа, Йессе Мацух
Продюсеры Сергей Лозница, Андрей Михайлов
Звукорежиссер: Владимир Головницкий
Imperativ Film, Taura Ltd.
Германия – Литва
2018

Исследуя советский военный мемориал в Трептов-парке, я заметил, что 9 мая туда приходят тысячи, если не десятки тысяч людей либо немецкого, либо советского происхождения, а потом через несколько дней там убирает одинокий садовник с турецкой фамилией, проводящий в этом месте гораздо больше времени, чем все эти люди.

Михаил Габович, историк. Из интервью

В День Победы плачет каждый о своем. И я, честно говоря, не знаю, как эту «братскую могилу» памяти можно начать разбирать на отдельные истории.

Сергей Ушакин, антрополог. Из интервью

Документальный фильм Сергея Лозницы «День Победы», показанный в берлинском «Форуме», хотя и выглядит на первый взгляд экстраваганцией, представляет собой значительное антропологическое исследование, формально посвященное тому, что наука именует коммеморативными практиками, то есть способам помнить публично, отмечать исторические даты. Такие практики чаще рассматривают в связи с государственными ритуалами. «День Победы» замечателен тем, что его автор

оставляет за кадром военные парады и речи чиновников, официоз, порожденный советской и постсоветской политикой памяти. Это наблюдение немузейного, живого и теплого разнообразия тех нередко эксцентрических форм, что принимает обывательская память, предоставленная самой себе. Тех форм, в которые вырождаются децентрализованные инициативы власти, воспроизводимые в отсутствие организации и контроля, и в которых возрождаются оклеветанные и десакрализованные ритуалы предков.

Лозница снимает не портрет названной исторической даты, но представляет сложную и больно ударяющую в сердце картину настоящего дня. Через сенсацию эмоций, воодушевления и травм людей, оказавшихся перед камерой, через всю «классику», и новизну, и тайну их нечаянного свидетельства о себе Лозница прорабатывает двойственную суть самой обрядовой традиции и пропитанной обрядом повседневности.

В кадре вавилонское смешение русских из берлинской диаспоры и граждан России, немцев, русских немцев, евреев, белорусов, украинцев, чеченцев. 9 мая они идут с цветами к памятнику Воину-освободителю в берлинском Трептов-парке, впечатляя подробностями и свободой самовыражения. Кто-то снарядил расписной, в духе Уэса Андерсона, возок с парой миниатюрных собак в нарядной упряжке с портретом Джугашвили под олеографический одесский самопал 70-х.

Из людского потока выделяются экстравагантные личности, обмотанные и увешанные сувенирной символикой. Те, кто творчески транслирует традицию, и те, кто только приобщается к этой механике. Не обремененные историческим знанием демонстрируют *чувство* истории стихийно и самодеятельно. Исключение – малочисленные представители немецких левых с инсталляцией-пикетом «Германия, свободная от нацизма», излагающие в микрофон их майские тезисы. Ударившие мотопробегом по здравому смыслу байкеры утверждают, будто среди защитников Брестской крепости были новороссы, уподобляют Голгофе насыпной курган, на котором стоит памятник, и толкуют об «открывшемся световоде». Тревожно за Богородицу, чья Владимирская икона мерцает среди полотнищ ДНР, КРО и кроваво-черных простынь «Ночных волков». На одном из флагов портрет Ахмата Кадырова, убитого на параде 9 мая 2004 года в Грозном.

Издали долетает заходящая на второй круг хоровая «Катюша». Ее подкрепляют «два отрывистых, один раскатистый», «Смуглянка» и «Алеша», лезгинка и «асса», Бернес и Шульженко из динамиков. Дамы выбирают из песенников самое трогательное и заливаются под минусовку. Потомки несут родные портреты, но не достигают размаха «Бессмертного полка», взятого под крыло российскими властями. Красные рубахи исполняют «Едут-едут по Берлину наши казаки». Украинский фольклорный ансамбль – «Пидманула-пидвела». С приветом байкер Петрухин из Казахстана. У людей-«волков» – фотосессия.

Кожаная амуниция, зверская символика, напоминающая о вервольфах, неонацистах и ультраправых, и те меркнут, сто́ит ртам растянуться в похоронно-унылой версии расцветающих яблонь и груш.

Разношерстная публика оказывается действующим лицом одного из самых захватывающих спектаклей на одной из самых величественных сцен, где они и авторы, и актеры, и зрители. Мы на фестивале саморепрезентаций, отчасти напоминающем тематический парк «Мир дикого запада» с поправкой на специфику, в гуще ручного производства праздника и селфи. Так в «Полустанке» Лозницы 2000 года люди производили коллективный сон, неведомый, непознаваемый. Сродни тем непробудным снам работа памяти, в которой, как в «братской могиле», соединилось, казалось бы, несоединимое. Где-то там, глубоко под спудом схоронен факт, что вокруг – погост. Трептов-парк – не самый крупный в Берлине некрополь советских солдат. В 1948–1949 годах в северной части парка были оборудованы братские могилы для семи тысяч погибших. Более тринадцати тысяч похоронены в Панкове на мемориальном кладбище в парке Шёнхольцер-Хайде. Две тысячи лежат в Тиргартене с 1945 года. Но именно в Трептов-парке поставлен знаковый памятник воину со спасенным ребенком на руках. В память о его прототипе Николае Масалове на Потсдамском мосту местной властью установлена мемориальная табличка на двух языках. От этого моста над Ландвер-каналом рукой подать до фестивального центра на старой Потсдамской улице, где я смотрела «День Победы».

Пляски вытесняют смерть столь же эффективно, что и массовый галоп по концлагерям в «Аустерлице» Лозницы. В «Дне Победы» муки и смерть военных и гражданских напоминают о себе в каменных барельефах скульптора Вучетича, установленных на аллее. Их строгая статика ритмически уравновешивает пестроту гуляющих и подгулявших. Снятые фронтально фрагменты композиции на полминуты и дольше разделяют эпизоды трансляции праздника. Коммеморация власти в артефактах тоталитаризма – беззвучный и выразительный контрапункт к происходящему в парке, к белому шуму толпы на невыключенной звуковой дорожке. Развертывающаяся перед камерой самодеятельность – искаженное эхо борьбы власти за символическое пространство некрополя. После затишья она снова указывает человеку, как ему следует помнить историю. Возвращая контроль над исторической памятью, используя ее в качестве политического инструмента, власть рядится в формы низового, народного жеста, в то время как частные инициативы, такие как создание музеев и мемориалов на местах репрессий, подвергаются ревизии, люди, этим занятые, шельмуются, как историк-практик Юрий Дмитриев. Неофициальные формы коммеморации переосмысливаются и вытесняются их официальными двойниками, что особенно заметно на примере экспроприированной инициативы «Бессмертный полк» со всеми эксцессами в виде порванных и брошенных портретов ветеранов, которые вместо родных понесли нанятые работники.

У фильма, закольцованного «Шинелью» Окуджавы, отчетливая трехчастная композиция. Вторую часть, посвященную ностальгической постсоветской повестке, смотришь будто анимэ про слет опустившихся эльфов, ощущаешь, что попал на пир к лесному царю, на Лысую гору, в знаменитый кабак на Татуине. Масскультовые ассоциации вызывает зрелище того, чем оборачивается история, как и многое другое, когда уходят наука, свидетели и щепетильность. За пестротой языков, культур и субкультур стоит утопия целостности, соединенности в переживании общности. Взвешенная камерой Лозницы, эта общность праздника не выглядит монолитной.

Такое головокружительное геополитическое фэнтези невозможно придумать и спланировать, здесь всё от сердца, воспитанного утопией масскульта и раненного ее же осколками. На этом душераздирающем фоне теряются ряженные в галифе и плащ-палатки участники костюмированной реконструкции – жанра досуга, проложившего в 90-е годы траекторию от завирального советского учебника истории к постсоветскому шоу, полагающему достоверность в предметности, которую прилежно имитирует.

В настроениях, движениях, жестах и песнях бывших пионеров и октябрят аккумулируется совокупность всех 9 мая, которое довелось отмечать собравшимся, когда они были детьми, ходили с родителями смотреть салют теплыми вечерами, вовсе жили в другой стране. В той стране, где было много военного кино по телевизору и литургические хоры Александрова «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой», в той стране, где лишь на луне Сокуров мог снимать память и войну иначе: как небо в пол-экрана, расколоченное огнем салюта, и разброд толпы. В богослужебной «Жертве вечерней» она течет не так, как толпы Лозницы, большого мастера репрезентации массовых токов, и не только в военном нарративе его художественных фильмов.

У историка Михаила Габовича прочитала об исследовании французского социального философа и антрополога Мишеля де Серто «Изобретение повседневности», где тот называет потребителей массовых празднеств «непризнанными производителями, поэтами своих повседневных дел, пролагателями троп в джунглях функционалистской рациональности». Это по-французски экзальтированное определение подходит нечаянным персонажам фильма Сергея Лозницы, как и всякому человеку, повседневно обживающему на свой лад – согласно своим чувствованиям, домашнему воспитанию и привычкам – предметное и символическое пространство, заданное общественным договором, властью, режимом.

Частные обывательские практики неказисты. Живые, присваивая места исторической памяти, отвоевывают пространство мемориала у государства и у самой смерти, устраивая пикники и спевки возле братских могил. Многолетний кризис культуры погребения и скорби опростил восприятие смерти. Советская власть в борьбе с памятью

«День Победы»

о «бывших» расправлялась с погребенным контингентом, отменяла неприкосновенность кладбищ, пока идеологам не понадобился свой пантеон мертвецов, и на месте могил разбивала народные сады, вопреки пушкинской максиме вытесняя память об отеческих гробах. Десакрализации способствовал тиф, когда количество трупов превосходило возможности захоронения и утилизация велась любой ценой. Парки на костях, символизирующие коммунистический рай в противоположность христианскому, вандализм, одобряемый властями, спустя годы отозвались массовым вандализмом на местах захоронений солдат Великой Отечественной войны, загаженными кладбищами. Советская политика памяти растлевала, и переживание того, чего не было, становилось сильнее памяти о том, что было.

Переживание – ключевое слово для «Дня Победы». Перед нами репортаж из сердца аффекта. То, что делает этот фильм событием не только антропологии и социологии, но и кинематографа, находится по ту сторону политики, истории, «войн истории». И эстетики. Это кино про хрупкость человека, про то, что обострившееся переживание прошлого заменило ему воспоминание о прошлом как о прошедшем и закончившемся. И, что поделать, про меня, про слезы, которые близко при звуках песни из «Белорусского вокзала», «Рио-Риты», духового оркестра.

Фильм Лозницы, безукоризненный по форме, существует в поле между монументальной скульптурой и песенным творчеством. Мутация истории, ее восприятия в обществе дана через диалог скульптурной формы и хоровой. Причем присутствие обеих обусловлено местом действия и объектом наблюдения, а не привнесено автором в качестве элементов художественного решения, как в новом фильме Лава Диаса «Время дьявола». В схожих обстоятельствах ухудшения

«День Победы»

исторической памяти Лав Диас прибегает к условности диалогов в песнях, к хоровому пению а капелла.

В «Дне Победы» главный голос, простой и чистый, передан песне: «Что я скажу твоим домашним, как встану я перед вдовой, неужто клясться днем вчерашним? Бери шинель, пошли домой». С этого голоса начинается фильм. В многоголосном фильме – прекрасная работа звукорежиссера Владимира Головницкого, где разговор ведется хорами и фонограммами, – этот голос не смешивается с остальными. У Окуджавы война мертва, оглядываться на нее нельзя. Новый милитаризм ее оживляет. Праздничный, румяный, игровой, «на позитиве», под фанеру, под стихийную спевку – в репертуаре от школьного пения, с которого все сбегали, до фольклора. «С войной покончили мы счеты», но не в Трептов-парке 9 мая 2017 года. Люди в новеньких пилотках одевают малолетних детей в гимнастерки по росту, вряд ли отдавая себе отчет в том, насколько это противоречит смыслу победы, избавления от войны. Как будто посредством костюмов ряженые самозванцы сливаются с теми, кто воевал, присваивают их победную войну, распространяя ее на настоящее время. Слияние через мемориальные знаки, жесты, песни отмечал профессор Сергей Ушакин: «Воспоминание о прошлом здесь одновременно и воспроизведение этого прошлого. Однако реконструируются в данном случае не обстоятельства, а их знаки; восстанавливаются не сами практики, но символизирующие их жесты. Или, чуть точнее, воспоминание здесь – это акт исторического маскарада, который переживается всерьез».

Такой перенос делает возможным милитаризацию настоящего, новый масскульт и спрос на псевдопатриотический ширпотреб вроде автомобильных наклеек «На Берлин!» и сетевого мема «Можем повторить».

В фильме Лозницы совмещаются реальность мемориала-некрополя и травмы его посетителей, эмоционально подключающихся к прошлому, не только военному, но и к утраченному советскому, открывая на месте треснувшей социальной ткани вход в другое летосчисление. Оно не существует нигде, кроме, возможно, души, в которой Августин измерял время, в том числе и настоящее прошедшего, где не работают страшные сказки про милитаризм, а включаются таинственные жизнетворные механизмы.

Непережитый опыт войны замещается другими потерями, выход из которых всегда в пляс, у которого потому в отечественном изводе всегда привкус катастрофы.

Третья, траурная часть фильма отдана утратам, переживанию смерти. Люди заполняют склеп в основании памятника, своего рода часовню безбожного времени, завершают языческий праздник будто бы религиозным ритуалом поминовения, хотя это такое же неофитское орнаментальное христианство со смартфоном у виска, не противоречащее, к примеру, феномену православных сталинистов.

Утраты – то, что аккумулирует в себе этот неласковый майский день в берлинском парке, отмеченный, по формулировке Сергея Ушакина, «патриотизмом отчаяния». Болезненные разрывы эмоциональной привязанности к прошлому в СССР, утраты, не связанные напрямую с жертвами войны и военными потерями Великой Отечественной, чувство потерянности и дезориентации человека, не нашедшего себя в новых декорациях, вдруг входят в горький и величественный резонанс с этим колоссальным военным некрополем, с этими ветхими и вечными ритуалами. С отеческими гробами, так безусловно и исторически победившими. Мы просто всматриваемся в краски этого дня, вслушиваемся в его звучание. И, как в «Фотоувеличении» Антониони, становимся свидетелями неявного векового насилия над свободой думать и помнить. Вглядитесь в его черты, в его жертвы, с видом победителей принимающие свое рабство. Почувствуйте солидарность. ◆

Олег Ковалов

ЭСТЕТИКА ПОРАЖЕНИЯ

Когда это будет, не знаю:
В краю белоствольных берез
Победу девятого мая
Отпразднуют люди без слез.
Сергей Орлов

Как-то, поздравляя брата с днем 9 Мая по телефону, я включил для него фрагменты двух фонограмм. Одну – из фильма «Пепел и алмаз» (1958, ПНР, режиссер Анджей Вайда) с песней «Красные маки на Монте-Кассино». Этот гимн польского Сопротивления исполняла там с ресторанной эстрады сильно декольтированная певичка, а бойцы этого же самого Сопротивления, вновь загнанные в подполье, вспоминали павших друзей брезгливо отстранясь от гвалта новых хозяев жизни.

Потом включил песню, которую некогда распевала вся страна, от трудовых коллективов до отдельных подвыпивших граждан, – она звучала с эстрад, у костров, в городских дворах и… да-да, во время ветеранских застолий. Давние зрители фильма «Последний дюйм» (1959, СССР, режиссеры Теодор Вульфович, Никита Курихин) доселе вспоминают, как шел мороз по коже, когда в замершие залы вливался густой бас Михаила Рыбы: «Но пуля-дура вошла меж глаз / Ему на закате дня. / Успел сказать он и в этот раз: / «Какое мне дело до всех до вас, а вам – до меня?»

Действие происходило на Западе, и, снимая «про них», наши мастера обычно не упускали возможности побаловать зрителей – протащить на экран нечто «упадочное». Но здесь чувствовалось, что речь шла не только про Запад. Чтобы так – прямо, по делу и самым легальным образом – грохотнуть о солдатах, причем любой армии мира, – это было немыслимо, особенно для ушей записных патриотов.

Воевавшие, сколько помню, сторонились казенного пустозвонства с той же брезгливостью, что и подпольщики у Вайды. Когда наша прекрасная, в колечках кудряшек, Муза Яковлевна, вопреки методичкам просвещавшая нас относительно Хлебникова и Ахмадулиной, 9 мая 1965-го вошла в класс с боевыми наградами, украсившими ее изящный кремовый жакет, – только тогда мы и узнали, что она воевала в авиации. И другие учителя пришли тогда с медалями, и двор наш на Московском проспекте запестрел в тот день орденскими планками – как-то не помнилось, чтобы скромные мужики, сидевшие у подъездов, раньше их надевали.

И только в самые новейшие времена этот День народной памяти преобразовали, шажок за шажком… в праздник – хватит, мол, слезы лить по углам, начищайте ваши медали и – в пляс!.. Фильм «День Победы» Сергея Лозницы – о том, что происходило 9 мая 2017 года там, где покоятся тысячи неизвестных солдат: в берлинском Трептов-парке.

Зная нынешний расклад массовых настроений, иной фактуры посетителей этого мемориала, чем снятая Лозницей, увы, не ожидаешь. Вот один скорбящий, зачем-то напяливший камуфляж, печатает шаг по аллее – каменные скулы, грозно сведенные брови, общее выражение врожденного чванства. У другого вихлявая походка, кепарь набекрень, на нем красная звезда приколота, под ней – кривая ухмылочка блатного, что вечно себе на уме.

Что уж вроде к «зеркалам души» особенно придираться… Может, в этих самых душах такое сейчас творится! Но вот мужчина, вальяжно несущий себя по дорожкам мемориального кладбища, горделиво пустил по ним… упряжку из шустрых ухоженных собачек, везущих тележку яичного цвета с намалеванным на передке портретом Сталина. Старался ведь, красил эту повозку в желтенькое и родные черты на ней кисточкой выводил… О чем же он думал, совершая все эти действия? Правильный ответ – да ни о чем.

А вот стройная и молодая блондинка – со сливочной кожей, в стрекозиных очках – не налюбуется на своего мальчонку в новехонькой гимнастерке, скроенной по образцам военных лет. И малышку свою, обряженную в такую же гимнастерочку, тетешкает. Эта счастливая мама – она что, фото Зои Космодемьянской в петле не видела? И про повесть Бориса Васильева о девчатах в таких вот гимнастерках не слышала? Но это и не важно. Ясно, что в этом направлении она не чувствует ничего. Ни-че-го.

Скалятся волчары с черных знамен – это у бронзового Воина-освободителя позируют байкеры: черные очки, бандитские челочки, лица опять же угрожающе насуплены, телеса обтянуты кожаными куртками, до пупов увешанными значками и бляшками неизвестно за какие заслуги. Оратор за кадром возглашает заученные фразы о том, что советские воины «коричневую чуму отбросили на периферию цивилизации», а эти гастролеры экипированы аккурат, как

те фашиствующие подонки, что в американском кино наводили ужас на сонное захолустье.

Хоть и оснастили эту массовку иконой Божьей матери, но даже девица, организующая глубоко патриотическую групповую фотку, чувствует: тут что-то не то, какого-то решающего мазка этой картине не хватает. Эврика! Сборище ряженых уместно дополнить фигурой ветерана! И вот: «Ветераны, ау!..» – тщетно взывает она по сторонам, всерьез, видимо, полагая, что былые бойцы, которым вообще-то уже под девяносто, стронутся из всех углов необъятной Родины и на свои кровные рванут с ветерком в Берлин.

Благо веселья здесь – море разливанное, отплясывают «с гомоном и свистом», ровно на дискотеке. Трудно понять, что заставляет этих женщин, играя плечиками и размахивая платочками, столь упоенно радоваться… Чему, собственно? Поддатый мужичонка, впрыгнувший в круг, не отстает, выделывает коленца. Заметим, что ни один проклинаемый в Отечестве «фальсификатор» славных страниц, включая самого Виктора Суворова, не призывал к веселым пляскам на воинских кладбищах.

Кажется, что Лозница сам слегка ошарашен тем, что им же и изображено, и в комментариях к фильму слегка сдает назад, стараясь держаться некоей взвешенной золотой середины.

«Вы, – говорил он, – с одной стороны, имеете дело с людьми, которые приезжают туда с пропагандистскими целями, надевают специальные костюмы, демонстрируют силу – кожа, мускулы, то, как эти люди выглядят, флаги, речи, общая тональность всего этого движения, мотоциклы. Это все такая демонстрация силы театральным способом. […] И с другой стороны, туда же приходят люди, которые искренне переживают, сочувствуют, плачут, слушают, песни»[1].

Так вроде и есть – не все типажи в его ленте столь гротескны, как натужно инфернальные «Ночные волки». Вот женщина благодарит немцев, спасавших в войну ее родных. Вот резвятся тонконогие девчушки в ярких пальтишках и курточках. Всюду, мол, жизнь и никакого тебе милитаризма. Но как-то не выходит тут особого баланса, и сначала даже не понимаешь отчего.

Дзига Вертов в фильме «Энтузиазм» (1931), создавая гротеск разгульного Престольного праздника, вовсю использовал приемы, активно работавшие на «обличение» материала. Мужики, лакающие из горла дрянную тридцатиградусную «рыковку», их бессмысленно вытаращенные зенки, опухшие физиономии и заплетающиеся ноги, выписывающие кренделя на булыжной мостовой возле храма Спаса на Крови, – сняты и в острых ракурсах, и ручной камерой, и смонтированы кадры всего этого непотребства столь же изобретательно.

Лозница же, стремясь избежать привкуса плакатной публицистики, избирает эстетику, в принципе исключающую любое проявление авторской аффектации. Его картина состоит из считаного числа кадров, в которых как бы непредвзято и вроде бы без всякого художественного отбора фиксируется ровно то, что в данную минуту проходит перед

1. См.: Жертвоприношение в берлинском парке: «День Победы» Сергея Лозницы. – Радио «Свобода», 19.02.2018. https://www.svoboda.org/z/16281/2018/2/19

«День Победы»

камерой. Большей частью она статична, фигуры людей, попадающих в ее объектив, возникают на общих и средних планах. В этом широкоэкранном изображении трудно выделить какую-либо доминанту – значимый жест или взгляд, лицо говорящего ударную реплику или деталь, становящуюся символической: мы, мол, показываем ровно то, что попало в кадр, а уж выводы делайте сами, дорогие товарищи.

В «застойном» томе со зловещим названием «Модернизм», эффектно набранным одними заглавными буквами на угольной, отливающей глянцем суперобложке, приведены главные черты такого явления «загнивающей культуры Запада», как гиперреализм. Его главные принципы формулировались здесь так: «…Избежать интерпретации, возможного невольного вмешательства собственного зрения, сделать сам процесс работы предельно механистичным, не подвластным контролю разума и даже синтетического человеческого ви́дения. Предмет изображения здесь – по существу не картина мира, а лишь набор его визуальных элементов, связь которых осуществляется сама по себе и не поддается осознанию»[2].

Лозница, по сути, апологет даже не того аскетизма, когда режиссер выстраивает экранные композиции из немногих и исключительно значимых компонентов, а… гиперреализма, где таковых вроде и нет. Работающий в этой эстетике скрупулезно детализирует, почти каталогизирует все подряд, не разделяя явления на главные и не главные, важные и не важные. Эти категории тут просто отсутствуют, а любое авторское начало как бы не предусматривается.

Такая образная система не то что не предполагает, а напрочь исключает иерархию изображаемых явлений и соответственно какую бы то ни было исключительность одного из них, тем более его величественность. Так, все изображенное Семеном Файбисовичем, выглядит

2. *Крючкова Валентина.* Гиперреализм. – В кн.: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., «Искусство», 1980, с. 299.

равно бесцветным, примелькавшимся, не стоящим внимания. Такой метод априори нивелирует до заурядной банальности все, что принято считать пафосным и возвышенным. Оттого даже искренние эмоции, запечатленные Лозницей, как бы глохнут, поглощаясь общим бесстрастием интонации его ленты.

Однако гиперреализм, для которого любое авторское вмешательство в материал является недопустимым «указующим перстом», сам по себе и самым парадоксальным образом крайне тенденциозен. Вроде бы не допуская даже тех неожиданных обертонов, что нередки и в талантливых пропагандистских плакатах, этот метод тем не менее вливает в изображенное определенные смыслы.

«У подножия в самом постаменте памятника (Воину-освободителю. – *О.К.*) находится грот. В этот грот, поднимаясь по лесенке, приходят люди и складывают цветы. Цветы лежат в темноте, внутри мозаика, сверху звезда. Это напоминает ритуальные места ацтеков, связанные с жертвоприношением»[3], – рассказывает Лозница.

Посещение этого грота является обязательной частью ритуала посещения Трептов-парка, и Лозница опять же не жалеет метража и не щадит зрителя, чтобы считаными кадрами, протяженность которых кажется нескончаемой, показать такую же нескончаемую очередь людей, которую затягивает в себя этот грот. И они благоговейно входят под своды этого помещения, чтобы… Чтобы что?.. Места, более непригодного для выражения скорби по близким и вообще по всем погибшим в той войне, трудно и вообразить. Тянутся, однако, к этому сооружению, на которое глаза бы не смотрели. На что же там внутри взирать-то с таким благоговением? На звезду в потолке? А они еще и фотки с нее с самым зачарованным видом делают. Но связь между этим бездумным и безумным весельем на костях и столь же безумным стремлением скопом залезть в склеп – самая здесь прямая.

«…Для чувств здесь места нет, – писал Эрих Фромм в своем исследовании латентной некрофилии, вызревающей в недрах глубоко нездоровых социальных систем. – Возложение венков превращается в организованный ритуал, доходящий до абсурда»[4].

Для явления, о котором писал Фромм, характерны как раз пристрастие к фетишам и стереотипам, стандартные реакции на вызовы реальности, механическая повторяемость действий и культ столь же механически воспроизводимых ритуалов. Эстетика гиперреализма, как бы омертвляющая все изображаемое, в фильме Лозницы с предельной наглядностью резонирует с внутренним настроем изображенного им социума. До конца эту вполне ненормативную ленту досмотреть трудно, но в ней есть та нерушимая спайка формы и содержания, на которой столь настырно настаивала нормативная эстетика.

А Михаил Рыба в оцепеневших зрительных залах раскатистым басом своим спел на века: «Простите солдатам последний грех, / И, в памяти не храня, / Печальных не ставьте над нами вех. / Какое мне дело до вас до всех? А вам – до меня…» ◆

3. https://www.svoboda.org/z/16281/2018/2/19

4. *Фромм Эрих.* Анатомия человеческой деструктивности. М., «Республика», 1994, с. 287.

Евгений Майзель

МЕРТВ, ПОТОМУ ЧТО ВСЕСИЛЕН

«Смерть Сталина»
The Death of Stalin
По комиксу Фабьена Нури и Тьерри Робена
Авторы сценария Фабьен Нури, Армандо Иануччи, Дэвид Шнайдер, Йен Мартин, Питер Феллоуз
Режиссер Армандо Иануччи
Оператор Зак Николсон
Художник Кристина Касали
Композитор Кристофер Уиллис
В ролях: Стив Бушеми, Саймон Расселл Бил, Пэдди Консидайн, Руперт Френд, Джейсон Айзекс, Майкл Пейлин, Пол Чахиди, Андреа Райсборо, Джеффри Тэмбор, Эдриен Маклафлин, Дермот Краули, Ольга Куриленко и другие
Canal+, Cine+, La Compagnie Cinématographique, France 3 Cinéma, France Télévisions, Free Range Films, Gaumont, Main Journey, Panache Productions, Quad Productions, Title Media
Франция – Великобритания – Бельгия
2017

На протяжении своей профессиональной карьеры шотландский комик, сценарист, режиссер, продюсер – или просто король сатиры, как именуют его британские СМИ, – Армандо Иануччи изучал и препарировал змеиные клубки властного и околовластного закулисья. Успешный мокьюментарный политсериал «Гуща событий» (2005–2012) и его спин-офф «В петле» (2009), а также сериал «Вице-президент» (2012–2017) предлагают зрителям глубоководный дайвинг во внутреннюю кухню британской и американской политики, показанной саркастично и со знанием дела. В «Смерти Сталина» Иануччи пробует свои силы на совершенно новом для себя материале (основой для сценария стал одноименный французский графический роман 2010 года Фабьена Нури и Тьерри Робена). Впервые в фокусе «научно-издевательского» интереса режиссера не настоящее, а сравнительно глубокое прошлое. Не привычные Лондон с Вашингтоном, а Кремль и Кунцево. Не выходцы из англосаксонских университетов, а суровые большевики, старые и новые, русские и не очень.

Поздний вечер 4 марта 1953 года. Пока в заснеженной Москве дают Моцарта – концерт № 23 для фортепиано с оркестром, транслируемый по радио, – Сталин (Эдриен Маклафлин) утверждает подготовленные Берией (Саймон Расселл Бил) новые списки врагов народа. Потом ужинает на даче со своим ближним окружением – Маленковым (Джеффри Тэмбор), Хрущевым (Стив Бушеми), Молотовым (Майкл Пейлин), Микояном (Пол Уайтхаус), Кагановичем (Дермот Краули), Булганиным (Пол Чахиди) и все с тем же Берией. Именно они, а не он, главные действующие лица будущей пьесы. После погрузински обильного застолья и традиционного ночного киносеанса тиран останется один, упадет и больше не встанет. С этой минуты новая глава в истории страны

«Смерть Сталина»

и основной сюжет фильма только начнутся, но к моменту, когда вождь рухнет на ковер, даже самый неподготовленный зритель будет уже многое знать и о нем, и о выстроенной им системе управления страной.

В частности, зритель будет знать, что этот добрый на вид старик, похожий на Саддама Хусейна после поимки американцами, на самом деле зловещий диктатор, опутавший Россию колючей проволокой и терзающий ее бесконечным террором. Зритель увидит черные воронки под окнами многоквартирных домов и заспанных граждан с собранными наспех вещами, которых выводят во двор под конвоем. Благодаря многочисленным эпизодам, в том числе во время ужина, зритель заметит сложные комбинации чувств и интенций, витающих в воздухе и особенно в присутствии начальства. Энтузиазм и настороженность. Открытые эмоции (то ли искренние, то ли наигранные) – и двуличие. Вероломство и ожидание худшего, обреченность. Зритель увидит, что среди советских людей есть и те, кто сумел вопреки атмосфере страха сохранить себя, свою честь и достоинство (пианистка Мария Юдина в исполнении Ольги Куриленко). Увидит он и так называемое большинство – обычных людей, о действиях которых нельзя сделать определенного морального суждения.

Но все отдельные наблюдения заслоняет на экране сама жизнь, проникнутая странными, уродливыми явлениями, которые трудно себе представить «где-нибудь еще». (На самом деле тоталитарные режимы любого происхождения и культурно-этнической специфики богаты таким «эксклюзивом», но от ощущения невероятия все равно трудно отделаться.) В сознании наблюдателя, не знакомого с феноменом культа личности в тоталитарном государстве, такие явления обычно классифицируются как абсурд и насмешка над здравым смыслом.

Бескровный, безобидный и потому нетривиальный пример явления такого рода (и случай исторический, подлинный, хоть и случившийся ранее), когда в самом начале фильма работник безопасности не посмел сказать Сталину, которому захотелось получить виниловую пластинку с концертом, что запись этого концерта не велась: по радио транслировали, но не записывали. И теперь, чтобы исполнить желание «отца народов», он срочно организует повторное исполнение только что сыгранной программы. Для чего приходится уломать Юдину, найти нового дирижера и даже загнать с улицы случайных людей – «недостающих» слушателей, обеспечивших своим присутствием в зале нужную акустику. Думается, не случайно этот «по-муратовски» абсурдистский повтор перекликается с постановочными дублями в доке Виталия Манского «В лучах солнца» о жизни «обычной» северокорейской семьи: тоталитаризм всегда озабочен идеальной репрезентацией, ради которой готов почти на любые жертвы.

Если присмотреться, даже смерть вождя – феномен логически противоречивый, следствие того же абсурда. Вдумайтесь: Сталин умер, потому что он был всесилен. Если первый удар, свалivший его, был не смертелен (о чем мы можем предположить, зная продолжительность так называемой агонии), то, следовательно, он умер, потому что ему не была своевременно оказана медицинская помощь. А помощь не была ему оказана – ни ночью, ни утром, ни после прибытия коллег – именно по причине абсолютного всесилия больного в его живом, здоровом виде, что при его крутом нраве не исключало, а подразумевало испепеляющий гнев. Именно этого гнева и сочли благоразумным избежать честные стражники, несущие караульную службу у дверей кабинета. В результате краткого совещания шепотом они решают не тревожить хозяина, хотя оба отлично слышали звук его предположительно упавшего тела с красноречивой тишиной после падения.

Мотивы, когда маленькие безымянные люди, в данном случае хорошо обученные наказуемости инициативы, – буднично и самовольно решают, куда повернуть ржавые железнодорожные пути большой истории, встречаются у Иануччи постоянно. Как на портретах Джузеппе Арчимбольдо человеческие лица возникают из хитрого расположения фруктов и овощей, так в «Гуще событий» и «Вице-президенте» британская и американская политика выявляет себя через изнанку ее бытовых, производственных, персональных подробностей, а так называемые политики, важные публичные люди, пресловутые «личности в истории», не просто бывают беспомощны, как младенцы, но даже субъектами не всегда могут быть названы, поскольку де-факто состоят, чуть менее чем полностью, из совокупности усилий своей команды.

С такой же по существу неполитической материей, составляющей, однако, суть и ткань политического, мы встречаемся и в «Смерти Сталина». В самом этом словосочетании помимо буквального обозначения физической кончины «отца народов» просвечивает и другой

смысл, иносказательный: конец эпохи его правления. Допускающий и даже предполагающий демонтаж построенного им режима.

Подковерная интрига, составляющая главный сюжет фильма, воспроизведена в близком соответствии с реальным прошлым, притом что сама интрига, окончившаяся сожжением трупа Берии, драматургически резонно и убедительно сжата до дня сталинских похорон (в действительности Берия был арестован лишь спустя три с половиной месяца). Даже гротескные элементы в «Смерти Сталина» – шрам на лице Жукова (Джейсон Айзекс), делириумный стендап Василия (Руперт Френд), «дзен-буддистская» риторика Аллилуевой (Андреа Райсборо) – следствие не условности, а, скорее, гиперреализма: необходимо хорошо знать детали, чтобы понимать, где уместнее всего их исказить в угоду художественной правде образа.

Важно и то, что Иануччи не считает задачу рассмешить поводом «закрывать глаза» или «отводить взгляд». Смех не дает права делать вид, будто преступлений не было, как не дает права на цинизм, на игнорирование или преуменьшение перенесенных страданий. Такой ответственный, почти академический подход комедиографа приводит к любопытному как бы археологическому эффекту: факты и юмор в «Смерти Сталина» взбалтываются, но не смешиваются, сохраняя историю в рамках почти канонического нарратива. Может быть, в этом – трезвом, холодном подходе авторов, не дающем ни забыться в искусстве, ни уйти в публицистику, ни казуистически смешать палачей с жертвами – и спрятан тайный аллерген картины, раздражающий как сталинистов, так и часть их оппонентов, привыкших относиться к верховной власти с повышенным пиететом.

Но как проявляет себя эта «первичная», по аналогии с психоаналитической терминологией, десталинизация? Через немедленно развернувшуюся борьбу за власть, потребовавшую от каждого претендента сформировать и продвигать собственную политическую повестку, добиваясь поддержки у коллег и набирая очки. Этим в меру своих сил активно занимаются и Берия, и Хрущев, и Маленков.

Мастер драматических многофигурных комбинаций, Иануччи убедительно демонстрирует, что, оставшись без непререкаемого авторитета, лишившись живого источника безошибочных решений, не подлежащих критике, условный Президиум ЦК КПСС неожиданно для себя начинает обретать некий забытый смысл. Несмотря на постоянные интриги или благодаря им, этот старый партийный институт коллективного управления сравнительно устойчив и, по меньшей мере, защищен от чьего-либо единоличного и безнаказанного самодурства.

В отсутствие явного лидера установилось некое шаткое равновесие – ситуация, в которой никто из героев никогда не бывал (равных Сталину – тех, кто хорошо знал его до революции, – к тому времени ни в ближнем, ни в дальнем окружении Сталина уже не оставалось). Еще вчера беззаветно преданные делу «любимого учителя», сегодня почти все они желают скорейшего проведения экономических реформ

«Смерть Сталина»

и прекращения (или хотя бы снижения) репрессий. Разумеется, о пересмотре роли вождя пока не идет и речи. Как и о том, что предлагаемые ими сценарии развития расходятся со сталинским курсом на 180 градусов (ввиду бедственного положения экономики к марту 1953 года). Но осторожность риторики и преданность на словах делу товарища Сталина не должны заслонить контрреволюционную суть этих поползновений. Среди внезапных «либералов» не только «человечный» Никита Хрущев, но и – кто мог бы подумать! – его полный антипод, садист и палач, пыточных дел мастер и индустриальный деволюб Лаврентий Берия.

Таким образом – и, может быть, впервые так отчетливо на большом экране – Иануччи убедительно показывает, что будущая оттепель была естественной, практически рефлекторной реакцией на уход Сталина из жизни. Такой же рефлекторной, как вынырнуть из-под воды на воздух после того, как твердая рука, которая тебя удерживала под водой, вдруг ослабла. И в то же время либерализация была средством и методом борьбы за влияние и личную власть (вспомним хотя бы знаменитую амнистию Берии и показное освобождение им Полины Молотовой). При этом отделить одно от другого, как и плохое от хорошего, совершенно невозможно.

Другой задачей помимо экономического и культурного послабления было остановить маховик репрессий. Эта необходимость была, по видимости, очевидна всем претендентам на власть. Но как это сделать, если машина разогрета и работает на полную катушку?

Помогает специальный древний обряд под названием «жертвоприношение». То, что козлом отпущения становится опаснейший человек в стране, усиливает «миметическое желание» коллег овладеть его могуществом, но сути дела не меняет. Всесторонне изучавший вопрос

«Смерть Сталина»

жертвоприношения Рене Жирар обратил внимание и подробно обосновал, что «между животным и человеческим жертвоприношением нет никакой разницы». Расправа над Берией, в фильме ускоренная до темпов слэпстика, лишь подчеркивает (и это делает честь проницательности Иануччи) иррациональный и магический характер этого ритуала.

Жирар подробно пишет о том, что жертвоприношение – в качестве ритуального насилия, «малой крови» – осуществляется с целью остановить или предотвратить насилие гораздо большее, «большую кровь». А также чтобы, по выражению одного древнего китайца, «объединить сердца и установить (новый) порядок». Любопытно, что эти цели – в отличие от коммунизма или иной формы экономического благоденствия – были успешно достигнуты. Расстрел Берии действительно стал в СССР последней казнью политика, положив начало похвальной и пока еще не прерванной традиции. В том, что жертвой оказался злодей, внушавший ужас, – драматургическая удача: зрителю теперь придется сказать себе, что на таких негодяев закон не распространяется, или, спохватившись, все-таки задуматься над тем, что произошло.

С тематикой «насилия и священного» (так и называется одна из книг Жирара) связана и другая деталь из «Смерти Сталина»: на Лубянке в бериевских застенках перед выстрелами регулярно слышны крики «Слава Сталину!». Вскоре становится понятно, что они принадлежат и тем, кто расстреливает, и – может быть, даже чаще – тем, кого расстреливают. Кажется, более прямого и емкого объяснения этих криков, чем у Жирара, не сыскать: дело, разумеется, не в каком-то «тоталитарном абсурде» или «стокгольмском синдроме», а попросту в подлинном Имени этого предельного насилия, которое, как показал Жирар, и есть собственно энергия Священного как такового.

Иануччи отлично понимает, что помимо страха перед Сталиным были и колоссальная вера в него, и любовь к нему, творившие чудеса героизма и самопожертвования. «Впечатляет, не правда ли? И ведь их никто не заставляет…» – вдруг с удивлением, будто очнувшись, произносит Аллилуева, глядя с балкона на поток скорбящих граждан, проплывающих мимо открытого гроба с вождем.

Грандиозный культ генералиссимуса, превратившийся в легальную советскую религию, в разные периоды советской истории то выползал наружу, то прятался по пыльным щелям. Как правило, его активность прямо зависела от линии партии. В наши дни сталинизм, в какие бы одежды, иногда шутовские, он ни рядился, приходится встречать все чаще. Можно небезосновательно объяснять этот феномен тем, что Даниил Дондурей называл «тонкими настройками» – культурной, образовательной, медийной госполитикой последних лет, безусловно пропитанной реваншизмом. Но чем бы ее ни объяснять, сегодня мы знаем, что ни факты, ни образование, ни социальный статус, ни даже личный опыт репрессий на эту веру не влияют и не способны пошатнуть ее, если она вдруг приключилась в чьей-то голове. Сознает это и Иануччи, выведя на экраны Вячеслава и Полину Молотовых – несгибаемых правоверных коммунистов, непоколебимо верящих в любимого вождя и учителя, несмотря на безумное обвинение, арест, издевательства и пытки. Сознает ли современный российский зритель, что эта семейная пара предпенсионного возраста не слишком более курьезна и нелепа, чем он сам?

Многих лет, минувших с момента смерти Сталина, нам оказалось недостаточно для проведения десталинизации общества и государства. (Этот процесс подразумевает и рассекречивание архивов, и ряд институциональных реформ, и многое другое, а не только отдельные заявления первых лиц о «перегибах».) Тем актуальнее для нас рассмотренный Армандо Иануччи хронологически точный момент, когда десталинизация впервые началась. Может быть, в этом пристальном вглядывании в советский 1953 год и состоит главная заслуга комедии «Смерть Сталина». ◆

Анна Закревская

СТАРЫЙ ТЕМНЫЙ ДОМ

OSCARS

«Темные времена»
Darkest Hour
Автор сценария Энтони Маккартен
Режиссер Джо Райт
Оператор Брюно Дельбоннель
Художник Сара Гринвуд
Композитор Дарио Марианелли
В ролях: Гэри Олдмен, Кристин Скотт Томас, Бен Мендельсон, Лили Джеймс, Роналд Пикап, Стивен Диллейн, Николас Джонс, Сэмюел Уэст, Дэвид Скофилд, Ричард Ламсден и другие
Perfect World Pictures, Working Title Films
США – Великобритания
2017

Английский режиссер Джо Райт известен прежде всего виртуозной пластичностью и мастерским умением выткать действие из вторичных на первый взгляд элементов («Искупление», «Гордость и предубеждение», «Ханна», «Анна Каренина»). История в «Темных временах» сначала может показаться тонкой, как лист бумаги, – как лишь некое дополнение к масштабному «Дюнкерку», этакий доклад на тему «что происходило на другом берегу». Однако Райт не просто берет дистиллированную фабулу, концентрируя действие на трех главных выступлениях Уинстона Черчилля, – масштаб, накал и драму он вкладывает в отдельный кадр, заставляя его свидетельствовать ярче нагромождений сюжета. Не зря картина начинается с молчаливой и красноречивой хроники, сопровождаемой глухими ударами военной атаки. Кстати, в райтовском «Искуплении» уже был свой Дюнкерк – не по-нолановски хирургически-стерильный, а злой, рваный и несправедливый. Образный и выдуманный: там, на берегу, все заслоняло какое-то нелепое, неуместное чертово колесо.

«Темные времена» – это симфония, чьи главные герои, как всегда у Райта, – цвет, свет, ритм, межкадровое и внутрикадровое движение.

Картину открывает пепельное море бушующих людей в парламенте – кадр тонет в сизых холодных оттенках, создается ощущение практически монохрома (авторы признаются, что вдохновлялись, в частности, фотографиями Эдварда Стайхена). Монтажный ритм отбивает секунды до появления главного героя – я́йца… бекон… скатерть… (готовится завтрак), огромные цифры на весь экран: 10 мая. Ритм замедляется:

новая машинистка (румяная Лили Джеймс) шагает в темноту неизвестности – в спальню, а заодно рабочий кабинет своего нового работодателя Уинстона Черчилля – видна лишь мерцающая зелень занавески, а в другом углу кадра вспыхивает красным зажженная сигара и – лицо, подсвеченное, как в вэл-льютоновских ужастиках, снизу. Рыжим всполохом вскакивает кот – и снова темнота. Через мгновение штора отдергивается – свет окончательно дорисовывает картину: пожилой политик в постели завтракает. Все это напоминает манипуляции с проявкой фотографии, когда из размытых пятен постепенно собирается целостный образ.

Отсветы огня ложатся на персиковое одеяло, на хрусталь, в котором теплится мед. «...французскому послу...» – без вступительных реверансов сипит Черчилль.

Его образ должен как будто выглядеть пугающе и даже отталкивающе – хотя бы поначалу. Тогда можно выстроить драматургический конфликт, постепенно заставив окружающих персонажей и зрителей поменять свое отношение к герою. Однако речь совсем не об этом. Мы знаем с первых минут, что *этот* Черчилль обаятельный и вызывающий доверие, потому что его жена Клементина (безупречная Кристин Скотт Томас) сказала, что любит и уважает его. Нужны ли еще доказательства? К симпатии, которую моментально испытываешь к большому ребенку Черчиллю, примешивается и любовь к актеру Гэри Олдмену, прошедшему на съемках какие-то нечеловеческие испытания: его лицо заковывали в своеобразный гипс на много часов, он вынужден был постоянно дымить настоящими сигарами и играть в неподъемном гриме. Любопытно, что Олдмен в фильме не особенно на Черчилля похож. Его молодецкая походка, которую менять не стали, контрастирует с грузным образом пожилого политика, созданного гримерами. На себя он, конечно, не похож тоже – в итоге рождается фантазийный Черчилль, которого мы видим будто впервые.

Неопытная секретарша тем временем убегает в слезах (Черчилль довел), а сам политик уже ловит под кроватью рыжего кота. Это его дом. Постепенно вырисовывается образ дома в широком смысле – домашнего очага, уюта, родины, чего-то прочного, неизбывного, обнадеживающего и, как отчаянно надеются островитяне 40-х, вечного. Вспоминаются эдвардианские строчки Дж. Х. Горинга:

> The Germans live in Germany;
> The Romans live in Rome;
> The Turkeys live in Turkey;
> But the English live at home[1].

Этот английский дом времен войны в кадре почти всегда остается теплым, согревающим, иногда ореховым, каштановым, оранжеватым, иногда грязновато-розовым, красновато-коричневым, нагреваясь до

1. «Немцы живут в Германии; римляне живут в Риме; турки живут в Турции; а англичане живут дома» *(с англ.)*. – «Баллада озера Лалу и другие рифмы», 1909.

алого, когда камера вслед за главным героем забредает в уборную – в самое домашнее, самое человечное место в доме. Словно тлеющие угли, то и дело мелькают янтарная горячая жидкость в стакане, охристо-розовый халат Уинстона, кирпичный коврик на ступеньках, стены цвета красной охры.

Но знакомый мир уже начал рваться по швам: в этот дом незвано пришла война. Все, что вне дома – работа, улица, война, – пасмурно, враждебно. Зал парламента словно застилает сизый дым, который пронзает, как прожектор, рыщущий по ночному небу, белый свет из окон. А происходящее на военном совете постоянно окрашено в оттенки какой-то невнятной серой охры – так же невнятны и непонятны пока решения, которые нужно принимать.

Другое дело Букингемский дворец: по цвету и тону тамошние сцены разнообразны – присутствуют и холод, и тепло, обогащаясь в переходах новым, почти ярким оттенком лилового. В общем, все, как и положено монарху: однозначных ответов, решений и привязанностей нет. Покои Георга VI словно обведены позолоченным контуром белого света из окон. Глубокая мизансцена первой встречи монарха и политика подчеркивает разногласия, но и намекает на будущее сближение: две холодные темно-синие фигуры на большом расстоянии. Еще чуть-чуть – и, чтобы друг друга услышать, им придется кричать, а в левом углу кадра между тем видны две основательного вида оранжево-коричневые настольные лампы.

Серый цвет пыльного Лондона в темный, переломный момент фильма не скучный, как на постере, а живой и пульсирующий, как дым, как туман настоящего города, сквозь который мелькнут то яркая телефонная будка, то пухлый автобус. Вскоре появляется еще один персонаж: на первый взгляд такая же серая и туманная, как Лондон, но почти неподвижная, нерешительная Франция.

Во всем этом тональном многообразии, исполненном по-английски строго, сдержанно, и заключается основной конфликт. Райт нарисовал войну одновременно выдуманную, несуществующую и благодаря этому визуальному конфликту убедительную, реальную, осязаемую. В изображении постоянно сталкиваются теплота живого, родного дома и холод, враждебность окружающего мира, что становится не формальным эстетским развлечением, а буквальной – жизненной – необходимостью.

Семья Черчилля по случаю торжества – назначили наконец! – нарядилась в противогазы, что выглядит одновременно смешно и страшно. В дистанционном монтаже образ монтируется с сюрреалистической сценой: перед глазами проезжающего Черчилля в рапиде мелькают уличные дети в масках Гитлера. Ландшафт растерзанной земли, снятый с верхней точки, ошеломляюще переходит в лицо погибшего солдата. Эти короткие фантастические вспышки на мгновения дарят ощущение абсурдистского сна. По тем же

«Темные времена»

сновидческим законам построен разговор Черчилля с американским президентом: тот сквозь помехи бодро хрипит откуда-то издалека, а одинокий Уинстон, словно запертый в шкафу, открыв рот от удивления, слушает про упряжку лошадей, с помощью которой Рузвельт предлагает перетащить военные самолеты. Из этой задумки, видимо, впоследствии и рождается Дюнкерк.

Удержаться и не свалиться в безумие помогает не только образ дома, но и – в фабульном плане – окружающие люди. «Мисс Лейтон, вы мне нужны», – многозначительно рявкает Черчилль машинистке. Его первое выступление смонтировано с тем, как девушка речь записывала, – создается ощущение, что она тут же, среди политиков. Во время выступления премьер-министра по радио в прямом эфире кадр накаляется до опасно-красного, кровавого цвета – это его прямая речь, прямая связь с народом.

Режиссер очищает событийную канву до минимума, создавая свою войну и свой саспенс, будто мы не знаем, чем все закончится. Вот сейчас – так: почти вся Европа потеряна, захвачена, сдалась. Остался только один маленький островок, окруженный темнотой. Что же будет? Круг света неумолимо сжимается, вся английская армия оказывается закованной в немецкую ловушку на берегу.

«Создавалось такое впечатление, что контрастность присутствует во всех элементах фильма, – рассказывает колорист фильма Питер Дойл. – «Темные времена» – это, конечно же, история о противостоянии противоположных мнений»[2].

Все же политические противники Черчилля на самом деле не настоящие противники. Они лишь думают, что лучший выход из сложившейся ситуации – это мирные переговоры. Доказательства на редкость убедительны: «Хорошо бы, чтобы мы вышли из этого

2. http://postperspective.com/peter-doyle-on-coloring-churchills-england-for-darkest-hour/

«Темные времена»

кризиса хоть с чем-то, напоминающим дом!» – первым кричит о главном «отрицательный» виконт Галифакс. Однако настоящее противостояние происходит между исступленным Гитлером, который на секунду вырывается из радиоприемника, и бубнящим Черчиллем, заполняющим собой все пространство. На фоне гитлеровского крика англичанин что-то неуверенно бормочет про мир – из бормотанья рождается истина: с этим мясником, дикарем, маляром нельзя договориться. Противостояние оказывается между истеричной фанатичностью и неуверенностью, перерастающей в твердость, между чужбиной и домом, между холодом и теплотой, тьмой и светом.

Постепенно выстраивается драматургия темноты, психологической и визуальной, которая страшна в первую очередь неизвестностью и одиночеством. Когда английские политики летят на помощь Франции, местный мальчик смотрит на точку самолета в небе сквозь кольцо соединенных пальцев, как будто обменивается взглядом с Черчиллем, вдумчиво смотрящим вниз. Ребенок сжимает кулак – все пропадает, кадр захлопывается, как диафрагма в немом кино.

Проходя по коридору, Черчилль на минуту останавливается, прислушивается, яростно захлопывает дверь, из-за которой несется голос надрывающегося Гитлера, и остается один в темноте. Галифакс, сидящий на заседании Совета где-то в глубине кадра, драматически освещен по правилам нуара. Когда противоречия накаляются до предела: или мирные переговоры, или ничего, – дверь за Галифаксом захлопывается, и Черчилль снова остается один – виднеется сквозь маленькое отверстие в дверном проеме. Авторы постоянно визуально подчеркивают эту изолированность премьер-министра в решающий момент. Черчилль диктует машинистке письмо для полка

в Кале: помощи не будет, держитесь. То есть – умирайте. В этот момент даже комната в доме, наверное, от ужаса, по тону холодеет. Настает самый темный час.

Черчилль сидит в оцепенении в какой-то неприбранной, неуютной комнате, где его навещает король, а все цвета вокруг смешались в непонятную коричнево-серую мешанину. Он одинок, не защищен, уязвим, как голая лампочка, которая болтается над головой. Сцена напоминает важный, хоть и «тихий», момент из первой серии новой бондианы «Казино «Рояль». Бонд возвращается в номер отеля после очередной мясорубки, где он голыми руками убил человека на глазах несчастной девушки Веспер, чей мир уже никогда не будет прежним. Она сидит в одежде в душе под струей воды, и, вместо того чтобы активничать и «спасать» ее, Бонд молча садится рядом, обнимает, делает воду погорячее, позволяя ей просто быть. Точно так же Георг приходит к Черчиллю и тихо садится рядом, произносит золотые слова: «У вас есть моя поддержка», а сам даже не знает, что именно Черчилль намерен предпринять. Только робко советует обратиться к народу.

Премьер-министр действительно решается спуститься к людям, в страшноватую и неизведанную подземку, где он побывал только раз. Сцена, которая большинство рецензентов отталкивает своей «пафосностью» и «напыщенностью», на самом деле заключает и резюмирует главное: темнота подземки теснится людьми – соотечественниками, соратниками, сочувствующими. Лифт в метро поднимается, рамка черноты раздвигается, врывается толпа спешащих лондонцев. Черчилль больше не один.

Английский актер Майкл Редгрейв, в 1941–1942 годах служивший во флоте, записал свои впечатления в дневник: «Дружелюбие неописуемое. Так можно перенести все что угодно»[3]. Английское военное кино 40–50-х, созданное участниками и свидетелями изображаемых событий, во многом совершенно особенное явление[4]. Оно словно игрушечное, но в то же время необыкновенно серьезное. Улыбчивое и стойкое. Простое и образное. Ясное и сложносочиненное. Райт, кажется, чуть ли не единственный сегодня режиссер, который может продолжить эту даже не киношную, а сугубо жизненную английскую традицию. В конечном счете, в изобразительной насыщенности, в одновременной строгости и пыльности «Темных времен» воплощается английский характер. То, что называется stiff upper lip (твердость и присутствие духа, стойкость, мужество). То, что заставляет героиню «Пути к звездам» Асквита сдержанно благодарить товарища, принесшего весть о смерти ее мужа-летчика. А вечно уставшую Клементину Черчилль «Темных времен» с достоинством подтвердить, что она всегда знала, что будет у мужа на втором месте: «Это моя маленькая жертва ради большего, общего блага». Как известно, безнадежное дело – единственное, за которое стоит браться. ◆

3. См. воспоминания его сына – актера Корина Редгрейва в кн.: Michael Redgrave, My Father. London, Fourth Estate, 1996, © 1995.

4. Например, «49-я параллель» (1941, реж. Майкл Пауэлл), «Жизнь и смерть полковника Блимпа» (1943, реж. Майкл Пауэлл, Эмерик Прессбургер), «Совершенные незнакомцы» (1945, реж. Александр Корда), «Путь к звездам» (1945, реж. Энтони Асквит), «Дорога Ватерлоо» (1945, реж. Сидни Гиллиат), «Я вижу незнакомца» (1946, реж. Фрэнк Лондер), «Зеленый – значит «Опасность» (1947, реж. Сидни Гиллиат) и позже – «Человек, которого не было» (1956, реж. Рональд Ним), «Я был двойником Монти» (1958, реж. Джон Гиллермин), «Ледяное пиво в Александрии» (1958, реж. Дж. Ли Томпсон).

Всеволод Коршунов

МАНИФЕСТ НОЛАНА

OSCARS

«Дюнкерк»
Dunkirk
Автор сценария, режиссер Кристофер Нолан
Оператор Хойте Ван Хойтема
Художник Нейтан Кроули
Композитор Ханс Циммер
Звук: Марк Вайнгартен, Грегг Ландакер, Гэри А. Риццо
Звуковой монтаж: Ричард Кинг, Алекс Гибсон
Монтаж: Ли Смит
В ролях: Том Харди, Финн Уайтхед, Том Глинн-Карни, Джек Лауден, Гарри Стайлс, Джеймс Д'Арси, Барри Кеоган, Кеннет Брана, Киллиан Мёрфи, Марк Райленс и другие
Canal+, Ciné, Dombey Street Productions, Kaap Holland Film, RatPac-Dune Entertainment, Syncopy, Warner Bros. Pictures
Нидерланды – Великобритания – Франция – США
2017

«В те памятные дни город жил одной жизнью с восставшим броненосцем».

На экране пролив Ла-Манш, за которым порт Дюнкерк, взятый нацистами в блокаду с тысячами британских, французских, голландских солдат. Вывезти их можно только через пролив, однако военные суда не спешат на помощь – Черчилль распорядился беречь флот.

«Белокрылою стаей полетели ялики к бортам броненосца».

И тогда к Дюнкерку устремились сотни маленьких гражданских судов, готовых принять на борт изможденных ожиданием бойцов.

«И гордо вея красным флагом свободы, без единого выстрела прошел мятежный броненосец сквозь ряды эскадры».

Так, горстку за горсткой, рядовые британцы перевезли своих солдат через пролив, совершив вошедшее в мировую историю «дюнкеркское чудо».

Хрестоматийные интертитры эйзенштейновского «Потемкина» буквально проступают сквозь кадры фильма Кристофера Нолана «Дюнкерк». От этой навязчивой параллели невозможно отделаться. В сцене встречи спасителей и спасенных Нолан цитирует Эйзенштейна вплоть до ракурсов и композиции кадра.

Ассоциации с шедевром советского типажно-монтажного кино могли бы показаться случайными, если бы не целая линия отсылок к немому кино 1920-х, эпохи великих экспериментов и открытий. Сам Нолан признавался, что при создании «Дюнкерка» опирался на опыт Гриффита, Мурнау, Штрогейма. В его списке фигурируют не только 1920-е – там есть и Хичкок, и Понтекорво, и Лин, но дыхание авангарда 1920-х чувствуется наиболее явно.

Дело, разумеется, не в теме и не в сюжете, а в той дерзости, с которой Нолан работает с кинематографической формой. Дерзости – прямо скажем – революционной. «Дюнкерк» можно считать манифестом нового экранного переворота, тотальным экспериментом, призывом к обнулению и обновлению устоявшихся норм и конвенций. И лучших союзников, чем Кулешов, Эйзенштейн, Штрогейм, Нолан вряд ли смог бы найти. Ведь для того, чтобы сделать шаг вперед, он делает несколько шагов назад и переосмысливает то, чем занимались режиссеры-новаторы почти сто лет назад.

Если попробовать вербализовать манифест, растворенный в фильмической ткани «Дюнкерка», то получится семь основных пунктов, семь оснований очередной кинореволюции.

1. Отказ от протагониста

В фильме три сюжетные линии, и в каждой из них ансамблевый протагонист – двое пилотов в «воздушной» линии, трое на гражданском судне в «водной» линии и трое солдат в «земной». Томми, один из этой тройки, воспринимается как некий субститут протагониста, но исключительно из-за того, что мы видим его еще до расслоения линий; он – наш проводник в мир истории, с него фильм начинается и им заканчивается. Но, как известно, для подлинного протагониста этого мало, подлинный герой двигает историю, более того: история из него вырастает. В этом смысле все персонажи «Дюнкерка» выступают здесь своего рода статистами. Мы как зрители фактически не знаем их имен; если их и называют, то режиссер никак не акцентирует на этом внимания. Кто-то из персонажей вместе с тысячами лиц и фигур сливается в неразличимую массу. Кто-то, как летчик (персонаж Тома Харди), большую часть фильма прячется за шлемом и кислородной маской. Кого-то мы узнаем в лицо, но только потому, что его – кажется, совершенно случайно – зацепила камера.

Это очень напоминает советский киноавангард 1920-х с его грандиозной концепцией «массовидного» героя, дерзким эйзенштейновским заявлением о живом человеке как «правом уклоне» для левого революционного кино и заменой актеров натурщиками и типажами. Актерам в «Дюнкерке» действительно тесно, особенно большим, таким как Кеннет Брана и Марк Райленс. Понятно почему – актерам нужны роли, а ролей в классическом понимании здесь нет, все персонажи сведены к сюжетным функциям.

2. Отказ от характеров

Если под драматическим характером понимать систему поступков и моментов этического выбора, то «Дюнкерк» – абсолютно «бесхарактерное» кино. Какие-то моменты выбора едва намечены – Томми вступается за товарища, капитан яхты Доусон оправдывает сыновнюю «ложь во спасение», что позволяет некоторым персонажам проступить чуть более отчетливо в этой веренице лиц, но не более того.

«Броненосец «Потемкин», режиссер Сергей Эйзенштейн

Трансформации характера, так называемой «арки», нет ни у одного из них. Для Нолана важно то, что они не уникальны, а, напротив, одни из многих, такие же, как остальные. Просто солдаты, которых нужно отправить домой. Просто хозяева судов и суденышек, бросившиеся им на помощь. Как просто рабочие или просто матросы в фильмах типажно-монтажного направления.

3. Отказ от антагониста

Если герой не выделен, если он сливается в массу, то острая характерность обычно достается антагонисту. В революционной трилогии Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь») антагонист определен и заклеймен карикатурой.

Нолан обходится и без антагониста – нацистов в фильме фактически нет, двое солдат вермахта появляются только в последней сцене, да и то в расфокусе. Антагонист здесь – сама смерть. Нолан трактует военную картину как фильм-катастрофу, показывая столкновение человека со стихией, которую нельзя победить, от которой можно только спастись, убежать. И «победить» в этой схватке значит «просто выжить». Это война не союзников с немцами, а Эроса и Танатоса, Либидо и Мортидо, Жизни и Смерти как архетипических конструктов, базовых мифологем. Солдат в этой битве – лишь щепка. Поэтому одну сторону Нолан очеловечивает, дает ей множественность лиц, другую расчеловечивает, лишает лица как такового.

Но если нет внятного антагониста, если «мерцает» протагонист, то за что же ухватиться зрителю? Остается только автор, рассказчик этой истории. Но и рассказчика Нолан безжалостно обнуляет в своем фильме.

«Дюнкерк»

4. Отказ от всеведущего нарратора

Подавляющее большинство историй в кино рассказывается с помощью всезнайки-нарратора, который всячески скрывает свое присутствие, прячется за комфортным монтажом и незаметным объективом. Взгляд зрителя сливается с точкой зрения камеры, которая для персонажей остается невидимой. А экран превращается в гигантскую замочную скважину.

«Дюнкерк» строится на принципе, который французский структуралист Жерар Женетт назвал внутренней фокализацией, связанной не с объективным взглядом нарратора, а с субъективным взглядом персонажа. Нолан выстраивает сложную систему точек зрения: мы вместе с солдатами оказываемся в воде, смотрим на события сверху, из кабины бомбардировщика, и вместе с теми, кто остался на пляже Дюнкерка, вглядываемся вдаль в надежде увидеть там британские корабли. Чуть ли не каждый из персонажей оказывается фокальным: настройки камеры оператора Хойте Ван Хойтемы совпадают с его оптикой. Нолан лихо, мастерски эти оптические модели переключает. Результат – почти физически ощущаемый эффект присутствия: ты вдыхаешь морской воздух, чувствуешь, как под ногами качается палуба, слышишь, как свистят пули, и непроизвольно пригибаешься, чтобы остаться в живых.

Эффект присутствия напрямую связан с иммерсией, особым состоянием вовлеченности, погруженности в экранное зрелище. Нолан, рискуя потерять часть зрителей, и здесь продолжает свой «великий отказ».

5. Отказ от драматургических инструментов вовлечения зрителя

Иммерсия, которую исследователь этого феномена Фрэнк Роуз называет опытом потери себя в вымышленном мире, строится в «Дюнкерке»

«Дюнкерк»

не на эмоциональном подключении к герою, его цели и ценностям. Нолан отказывается от проверенных драматургических способов и программирует погружение зрителя (иммерсивность) с помощью исключительно аудиовизуальной аттракционности. У него это здорово получается. Зритель перемещается из безопасной позиции наблюдателя в самое пекло событий. За счет бесконечно переключаемой фокализации именно зритель (а не герой) становится центром этого мира. Насыщенная, гиперактивная аттракционность приводит к тому, что двухмерная картина превращается в 3D (+объем), 4D (+тактильные ощущения и запахи) и VR-кино (+виртуальная реальность).

Однако аттракционность, как известно, редко удается сочетать с качественной драматургией. Не удается это и Нолану, который сознательно разрушает все ключевые базовые принципы сюжетосложения.

6. Отказ от нарративного стержня

Движение фабулы в каждой из линий задано острым конфликтом, высокими ставками и внятной целью – выжить, спасти, выполнить боевую задачу. Однако движение это не равномерное и не поступательное, а, скорее, дерганое, рваное, состоящее из рывков. Нолан выстраивает систему эпизодов, в каждом из которых создается собственное напряжение. Оно достигает своего накала, находит свое разрешение, и история, словно бомбардировщик Тома Харди, идет на новый круг. Эта смена итераций очень точно подчеркнута музыкой Ханса Циммера, которую Эйзенштейн назвал бы шумовой: здесь нет мелодии как таковой, звук инструментов симфонического оркестра сливается с ревом моторов, плеском волн и тиканьем хронометра. Сливается, достигает фортиссимо и вновь начинается с едва различимого пианиссимо, чтобы в очередной раз совершить итерацию-крещендо. Звук в фильме не менее

«Броненосец «Потемкин»

аттракционен, чем изображение, и Марк Вайнгартен, Грегг Ландакер и Гэри А. Риццо заслуженно получили «Оскар» за звуковое решение «Дюнкерка», а Ричард Кинг и Алекс Гибсон – за звуковой монтаж.

Звук хронометра – это не просто хорошо известный способ обострить восприятие и невротизировать зрителя, это аудиальная метафора, с помощью которой Нолан обнажает ключевые оппозиции фильма – жизнь и смерть, начало и конец, конечность и вечность. Ключевую категорию фильма – категорию времени – режиссер тоже переосмысливает.

7. Отказ от причинно-следственных связей

Ход времени в «Дюнкерке» поначалу кажется непривычно простым для Нолана, линейным, последовательным, соответствующим главному принципу классической драматургии «петелька-крючочек». Странные титры в начале картины вызывают скорее недоумение: что значит «мол – одна неделя», «море – один день», «воздух – один час»? Ведь перед нами три пересекающиеся линии: Томми на пляже Дюнкерка пытается перебраться на британскую сторону, судно Доусонов спешит через Ла-Манш на помощь, британские «спитфайры» блокируют в небе над проливом атаки немецких «мессершмиттов». Поначалу кажется, что это традиционный параллельный монтаж, с помощью которого нам привычно показывают события, протекающие в одно время. Однако на 33-й минуте происходит сбой: ночная сцена вдруг монтируется с дневной. В линии Томми четыре смены дня и ночи (его история разворачивается в течение недели), в линии Доусонов – всего одна (в море они были сутки), в линии пилотов этой сменяемости нет вовсе, ведь их вылет длился лишь час. В «сухопутной» линии время сжато, как пружина, в «водной» сжато в меньшей мере, а в «небесной», наоборот, растянуто,

что очень созвучно эйзенштейновским экспериментам с интенсивностью протекания времени.

Еще один сбой происходит на 44-й минуте, когда Томми и его приятеля, которые барахтаются ночью в открытом море после крушения корабля, не пускают в лодку – она перегружена. И не пускает их персонаж Киллиана Мёрфи, которого мы видели двадцатью минутами раньше – в дневной сцене: его, контуженного и не помнящего своего имени, на обломке лодки обнаружили Доусоны. Это намеренное разрушение причинно-следственных связей: понятно, что ночью безымянный солдат не пустил Томми в лодку, позднее она потерпела крушение, а еще позже на ее обломки наткнулись Доусоны. Но Нолан, как наперсточник, ловко меняет события местами.

Это расслоение темпоральности не столько сбивает с толку, сколько работает, как и звукозрительные аттракционы, на обострение восприятия и иммерсивность: смешались не только лица, не только стихии (мы видим горящую воду и вздымающуюся в воздух землю), но дни и ночи – они сплюснулись в неразличимое нечто, в бесконечный ряд однообразных итераций, отбрасывающих тебя от цели – британского берега и спасения.

Хитроумный Нолан вместе с режиссером монтажа Ли Смитом, получившим за свою блестящую работу «Оскар», сначала разрезает время на разные по длительности пласты, а потом эти пласты соединяет, создавая ложный пространственно-временной континуум. Офицеры на моле поворачивают головы налево, чтобы разглядеть в воде обломки «мессершмитта» и пилота, который, как они предполагают, спасся; налево, за границу кадра, смотрит Томми – и это действительный параллельный монтаж, события происходят внутри одной темпоральной линии. Усыпив нашу бдительность, Нолан переключается на яхту и Доусона, который смотрит в ту же сторону, видит обломки в воде и человека, сидящего на них. Нет никаких сомнений, что и офицеры, и Томми, и Доусон видят одно и то же. Но через пару минут мы понимаем, что Нолан нас обманул – Доусон видит обломки лодки и контуженного солдата в исполнении Киллиана Мёрфи. Это разные события, произошедшие в разное время, ложный параллельный монтаж, трюкаческий переход с одной линии на другую. Такими переходами Нолан запутывает зрителя в течение всего фильма. Но дело не только в переходах. Если фильм строится на расслоении времени, рассогласовании элементов и размыкании причинно-следственных связей, то нужно найти инструмент, который не позволит картине развалиться на части и соединит их в целостность. Нолан находит этот инструмент в монтажной Льва Кулешова – берет на вооружение его знаменитый эксперимент «Творимая земная поверхность», только соединяет не пространство, а время, создает ложную континуальность.

Разумеется, тотальное разрушение конвенций и структуры традиционного фильма, семь пунктов новой киноревolюции нужны Нолану не

только для того, чтобы показать хаос войны и раскрыть главную идею картины: выжить в этом аду – уже подвиг, победа.

Революция Нолана связана в первую очередь со зрителем. Новым зрителем, который почти не знаком кинематографистам и к которому непонятно, как подступиться. С одной стороны, аудитория, конечно же, не меняется – на протяжении тысячелетий она готова слушать и смотреть старые добрые истории про любовь, жизнь, смерть. А с другой – меняется быстрее, чем индустрия развлечений может к этому приспособиться.

Базовая аудитория современных кинотеатров – молодые люди от пятнадцати до двадцати пяти, поколение Z, люди, родившиеся в конце 1990-х – начале 2000-х. Они воспринимают мир иначе, чем их родители. Эти сдвиги в матрице восприятия серьезно изучают психологи, социологи, педагоги всего мира. Поколение Z (оно же «цифровое поколение») воспринимает мир нелинейно, легко ориентируется в разрозненной, фрагментарной информации, быстро включается в процесс и так же быстро переключается на другой, может решать несколько задач одновременно.

Насколько отвечает этой модели классическая драматургия с ее «петельками» и «крючочками», органикой и целостностью, где одно вытекает из другого, а невидимый нарратор погружает зрителя в двухчасовой «сон наяву»? Не пора ли кинематографу пересматривать свои конвенции и ломать автоматические схемы восприятия, сложившиеся за долгие десятилетия? Не стоит ли сделать несколько шагов назад, к экспериментам авангарда, который шел вразрез с голливудскими стандартами, чтобы деавтоматизировать восприятие, пробудить зрителя от сна и включить его в экранное зрелище?

Пока теоретики кино задают эти вопросы, практик Нолан пытается на них ответить, давая отставку многим устоявшимся принципам создания фильма и переключаясь на нелинейное дедраматизированное зрелище, рассеченное на отдельные аудиовизуальные аттракционы, каждый из которых работает сам по себе, как отдельный номер фильма-ревю. Разумеется, Нолан не первый и не единственный, кто движется в эту сторону. Но первый, кто делает это столь радикально. Дерзко, категорично и захватывающе красиво.

Авангардно. По-эйзенштейновски. ◆

Михаил Идов

ПРОТИВ ПРАВДЫ

«Тоня против всех»
I, Tonya
Автор сценария Стивен Роджерс
Режиссер Крейг Гиллеспи
Оператор Николас Каракацанис
Художник Джейд Хили
Композитор Питер Нашел
В ролях: Марго Робби, Себастьян Стэн, Эллисон Дженни, Джулианна Николсон, Пол Уолтер Хаузер, Бобби Каннавале, Бояна Новакович, Кейтлин Карвер, Мейзи Смит, Маккенна Грейс и другие
Clubhouse Pictures, LuckyChap Entertainment
США
2017

Пока критики жалуются на засилие фэнтези и комиксов, в кинематографе тихой сапой происходит параллельный и противоположный процесс: все больше фильмов и сериалов основано на реальных событиях. Речь не идет о традиционных для Голливуда величавых байопиках и лентах о войне; исторический материал тут подчеркнуто недавний и, как бы выразиться, не особенно эпохальный.

Два года назад «Оскар» за лучшую картину взял буднично снятый процедурал о том, как одна конкретная бостонская газета подготовила серию скандальных статей («В центре внимания»); в этом году номинировался другой, про «Вашингтон пост» («Секретное досье»). Суд над О. Джей Симпсоном, охота на Унабомбера, убийство Джанни Версаче, ранние попытки ФБР остановить Усаму бен Ладена – все медиасенсации американских 1990-х одна за другой перерождаются в пространстве исторической докудрамы; как минимум два конкурирующих проекта подбираются к святому Граалю десятилетия – скандалу Клинтон – Левински. Причем в отличие от тех же 90-х, когда подобным событиям в лучшем случае доставалась поспешная экранизация в формате «фильм недели», теперь над сценариями по их мотивам трудятся лучшие умы индустрии. Сценаристы сериала «Американская история преступлений» Скотт Александер и Ларри Карашевски, например, работали с Тимом Бёртоном и Милошем Форманом.

Почему именно 90-е? Во-первых, воссоздавая 90-е, в отличие от, скажем, 40-х, авторы все еще работают с живой памятью, причем памятью поколения сорокалетних (которое составляет если не массу медиапотребителей, то уж точно массу медиаменеджеров). Во-вторых – и это более любопытно, – 90-е являются

←
Режиссер Стивен Спилберг на вручении Оскара. 2018

«Тоня против всех»

последней точкой во времени, которая до сих пор более или менее считывается как «современность», но при этом счастливо избавлена от фактора, который до неузнаваемости перекроил все правила игры и с которым никто (кроме, возможно, Тимура Бекмамбетова) еще не придумал визуальный способ совладать, – от Интернета.

Это контекст, в который на экраны ворвалась «Тоня против всех»: наглая, задорная, циничная трагикомедия, основанная на, пожалуй, самом мелком и самом дурацком из всех «исторических» событий 90-х. В преддверии зимней Олимпиады в Нагано одна чемпионка по фигурному катанию то ли подговорила, то ли не подговорила своего бывшего мужа нанять гопников и перебить коленную чашечку своей сопернице. Чемпионку с позором изгнали из спорта, соперница оклемалась и выступила на серебро, после чего обеих внезапно уделала Оксана Баюл, что вообще ни в какую нормальную драматургию не вписывается. Всё. И из вот этой хилой фактуры каким-то образом получился – нет, не лучший, конечно, но один из самых симпатичных фильмов года.

В первую очередь «Тоня против всех» запомнится благодаря Марго Робби, самозабвенно сыгравшей «белое отребье» из фургона, которую бог не то наградил, не то проклял талантом в самом нежном и жеманном виде спорта, и Эллисон Дженни в беспроигрышной роли матери из ада, получившей за свою роль заслуженный «Оскар». Но по-настоящему подкупает фильм австралийца Крейга Гиллеспи (до сих пор в особой гениальности не замеченного) бунтарским тоном, равного которому мы не видели в голливудском мейнстриме со времени «Волка с Уолл-стрит» Мартина Скорсезе – по совпадению открывшего нам Марго Робби. Герои ломают четвертую стену, противоречат собственным воспоминаниям (фильм мечется между форматом

«Тоня против всех»

«интервью в камеру» и драматизациями), спорят друг с другом через пространство и время, и как минимум в один запоминающийся момент оборачиваются к камере, и, передергивая затвор дробовика, говорят «этого не было».

В этой краткой фразе кроется фактор, неожиданно приподнимающий «Тоню» над жанром и переводящий фильм на территорию, страшно сказать, серьезного художественного высказывания. Дело в том, что из противоречивых версий дела, рассказанных четырьмя фигурантами – самой Тоней, ее матерью, бывшим мужем и бывшим телохранителем (восхитительным идиотом, будто сбежавшим сюда из вселенной братьев Коэн), – фильм не выбирает ни одну. Более того, он превращает отказ от точки зрения в единственно возможную точку зрения. Героиня утверждает, что не знала о готовящемся покушении, муж не согласен, телохранитель с наслаждением закладывает обоих. Кто прав? «Да какая разница!» – внезапно взрывается сама Тоня. Истины нет, а правда у каждого своя: жуткий, провокационный и крайне своевременный тезис, делающий «Тоню против всех» фильмом одинаково актуальным и для Америки Трампа, и для России четвертого путинского срока.

«Тоня против всех», если угодно, постдокудрама. Подобно собственной героине, всю дорогу игнорирующей правила спортивного и светского этикета, она едва ли не первой напрямую и без обиняков проговаривает то, что в приличном обществе говорить не особенно принято: ни один художественный фильм вообще не заинтересован вопросом «как было на самом деле?». Интересен только драматический потенциал, а тот кроется как раз в моментах, наиболее подверженных разночтениям. И если фильм при этом не выдает себя за документальный, то он абсолютно ничего не должен зрителю в плане

так называемой «правды». Его задача – развлечь, пронять, напугать, заставить думать. Для всего остального есть хроника и специальная литература.

В финальных титрах Гиллеспи максимально обнажает прием, внезапно показывая нам отрывки из настоящих интервью, на основе которых были сделаны «документальные» моменты фильма. Оказывается, что постановщики отнеслись к воссозданию этих кадров с бережностью, доходящей до абсурда: на реальных людях и на актерах те же уродливые свитера, те же бородки и очки, идеально подобрана даже порода попугая на плече у Эллисон Дженни. Для кино точность в таких деталях гораздо важнее, чем правдивость самих событий, потому что кино – это свитера и попугаи, это то, что вы видите своими глазами; за это, в отличие от «исторической правды», создатели фильма справедливо ощущают себя в ответе.

А правда – она, брат, в силе. Кто силен, того и правда. Сегодня, в отличие от 90-х (еще одна причина привлекательности того периода), мы живем в мире, в котором никто больше не переубедит друг друга ни в чем, потому что стороны оперируют кардинально разными наборами фактов. Когда кретин-телохранитель начинает утверждать на камеру, что он бывалый шпион и ветеран спецслужб, голос из-за кадра мягко пытается ему перечить: «Но это ведь не так». «Так». – «Но нет ведь». – «Да». Цугцванг, дальнейших ходов нет. В этом цугцванге мир будет продолжать существовать как всегда – богатые будут становиться богаче, бедные беднее, кому-то личный каток для тренировок, а кому-то мама шьет шубку из собственноручно освежеванных белок. Толпе нужны герои и злодеи, и Тоня-против-всех, в заключительном кадре сплевывающая звезду крови на белоснежный ринг (она переквалифицировалась в боксерши), более чем готова играть роль злодейки, только не забывайте платить. ◆

Зинаида Пронченко

В КОНЕЧНОМ СЧЕТЕ

OSCARS

«Все деньги мира»
All the Money in the World
По книге Джо Пирсона «Легенда. Все деньги мира»
Авторы сценария Дэвид Скарпа, Джон Пирсон
Режиссер Ридли Скотт
Оператор Дариуш Вольски
Художник Артур Макс
Композитор Дэниел Пембертон
В ролях: Мишель Уильямс, Кристофер Пламмер, Марк Уолберг, Ромен Дюрис, Тимоти Хаттон, Чарли Пламмер, Чарли Шотуэлл, Эндрю Бакан, Марко Леонарди, Джузеппе Бонифати и другие
Imperative Entertainment, Panorama Films, RedRum Films, Scott Free Productions, TriStar Productions
США
2017

«Все деньги мира» открываются проездом по ночной, утопающей в огнях виа Венето – в 1973 году престижной для любого джетсеттера: на выходе из каждого ресторана и клуба светских гостей города поджидают орды папарацци. Среди жаждущих развлечений фланеров мы видим юношу с ангелоподобными кудрями и улыбкой Моны Лизы. На часах все еще время flower power, и этим нежным августовским вечером он радуется упоительному разнообразию и безграничности мира, который, кажется, так тепло принимает его молодость в свои объятия. О чем он не догадывается, но зрители-то знают: дни надежд и наивных чаяний сочтены. 1970-е – эпоха реакции и индивидуального террора. Год назад случился Мюнхен, в разгаре Уотергейтский скандал, через несколько лет на этих же улицах произойдет трагедия, потрясшая весь мир, – убийство автора «исторического компромисса» премьер-министра Италии Альдо Моро.

Юношу зовут Джон Пол Гетти III и он, как нас предупреждает в эпиграфе закадровая композиция Time of the season группы The Zombies, принадлежит к той особой категории людей, про которую однажды словно в твиттер-формате беседовали Фрэнсис Скотт Фицджеральд и Эрнест Хемингуэй. «Богатые люди – не такие, как мы. Да, у них больше денег». Вот за эту разницу в банковских

«Все деньги мира»

накоплениях Пол с первых кадров и просит у аудитории прощения. Кажется, Ридли Скотт сразу берет морализаторский тон, но вопреки ожиданиям история похищения наследника нефтяного магната, Геттимладшего, совсем не о том, что деньги не в состоянии купить все, даже если на кону миллиарды.

Ретропрогулка по Риму оформлена предсказуемо, со всем характерным антуражем: вереница авто американских марок, поблескивающих в свете уличных фонарей, шиньоны и мундштуки, напевы джаза и истерика рок-н-ролла, слышная из прокуренных баров, зазывающие клиентов проститутки на подступах к площади Барберини со знаменитым фонтаном Тритона – своего рода оммаж вселенной Феллини. Но отнюдь не дольче виту из «8½» цитирует здесь Скотт. Скорее «Маму Рома» Пазолини, фильм-прощание с неореализмом напрашивается в качестве референса к увертюре «Всех денег мира», и в чем-то юный Джон Пол Гетти III (Чарли Пламмер) подражает повидавшей человеческой низости героине Анны Маньяни. Безусловно, главная драма у героя еще впереди, но представление о том, «как в жизни бывает», горький amuse bouche, преподнесенный судьбой, затакт будущих несчастий он уже испробовал. Поэтому тянет Пола не к свету, а к тьме, не к тем, кто правит, а к тем, кто только готовится захватить мир. Прежде чем игра с огнем (Ридли Скотт не стесняется наглядности метафоры – Пола несколько раз отстраняли от занятий за поджоги) приведет подростка в лапы сначала авантюристов неясной идеологической принадлежности, а затем и откровенных негодяев вне политики, и без того громоздкая структура фильма прирастет многословным флэшбэком.

В далеком 1949-м Дж. Пол Гетти прибывает на поезде в Саудовскую Аравию, порядком смахивающую на декорации «Лоуренса Аравийского» – настолько невероятной сегодня выглядит история приобрете-

ния им прав на шестидесятилетнюю концессию у первого короля Ибн Сауда. В следующем кадре почти десять лет спустя не изменившийся ни на йоту величавый старик уже перерезает ленточку при запуске на воду огромного нефтяного танкера, и эта сцена вызывает в памяти другую киносказку – «Титаник». Не случайно крушение подстерегает человека-пароход; только не айсберг станет тому причиной, хотя и тут можно усмотреть метафору: от ледяной глыбы, которой хочет казаться миллиардер, будут откалываться фрагмент за фрагментом, плоть от плоти непутевое потомство. Растают снега, и водоворот хаоса вторгнется в упорядоченную жизнь и бизнес-схему Гетти-старшего.

А вот и они, многочисленные отпрыски, в преддверии нового 1965 года на другом краю земли, в продуваемом всеми ветрами Сан-Франциско. Холодная деловитость 1950-х позади, на повестке буря и натиск, наверное, главной декады в истории США. Уже просвистели пули в Далласе, а Мартин Лютер Кинг поделился с миром своей мечтой, но молодежь пока занята собой, и Джон Пол Гетти II (Эндрю Бакан), счастливый муж и отец четверых ребятишек, думает лишь о насущном – как свести концы с концами. Почти сразу мы понимаем, что у Джона проблемы с алкоголем, да и целеустремленность не его сильная черта. Всем в семье заправляет интеллектуалка и эмансипе Гейл Хэррис (Мишель Уильямс): может, она и печет детям с удовольствием оладьи поутру, но зрителя с толку не собьешь. Именно ей приходит в голову идея попросить помощи у Гетти-старшего. Гейл не похожа на домохозяйку из «Субурбикона», она воплощает дух времени, в отличие от всех мужских персонажей фильма, так и застрявших в сексистском прошлом. Инициатива Гейл окажется роковой. Семейная идиллия не выдержит испытания большими деньгами. Супруг пропадет где-то в Марокко, превратившись из подкаблучника-выпивохи в хиппи-наркомана. Очень скоро Гейл обзаведется модной короткой стрижкой, а на бракоразводном процессе утрет нос армии адвокатов могущественного тестя, добившись полной опеки над детьми. Самовлюбленный старик воспримет поражение в переговорах и отчуждение внуков как похищение и шантаж, и задолго до событий, которые станут основной коллизией фильма.

Если мотивации и поступки героини Мишель Уильямс предельно прозрачны и понятны, она чуть ли не выполняет в картине роль феминистской тяги, необходимой повествованию, чтобы занялось смеховеховское противостояние характеров, то ее оппонент, сыгранный Кристофером Пламмером, – персонаж загадочный и многогранный. Выписанный в последний момент на замену Кевину Спейси, замешанному в неприглядных харассмент-скандалах, Пламмер смог привнести в уже сложившуюся психологическую мозаику новые интересные нюансы. Неизвестно, каким получился бы Гетти у Спейси, но есть подозрения, что несчастливая случайность картине на руку.

Привыкший играть монстров, Спейси и тут явил бы миру героя, который прекрасно знает, насколько ужасно его нутро. У Пламмера

же, напротив, Гетти ни на секунду не сомневается в своей правоте. Каждый раз, когда кто-то бросает ему в лицо обвинения, он оскорблен, но вместе с тем его вера в собственное превосходство и тотальное презрение к окружающим непоколебимы. Например, в сцене, сперва производящей впечатление затянутого и лишнего комментария – дед показывает внуку разрушенную виллу императора Адриана в Тиволи, – наконец-то мы осознаем масштаб амбиций и, главное, мизантропии протагониста. Да, Гетти-старший – главный герой «Всех денег мира», и его шокирующая бесчувственность по отношению к самым близким в этом диалоге с маленьким мальчиком, задающим наводящие вопросы, находит если не оправдание, то объяснение. Императорский Рим тут знаковая деталь. Как Сатурн из мифа, Гетти боится времени, олицетворенного новым поколением, он осознает себя как архаическую сущность и чует закономерную близость конца (в легенде, к слову, Сатурна сверг его же отпрыск – Юпитер). Поэтому, чтобы отсрочить смерть, пожирает своих детей.

«Ведь дело не в деньгах?» – риторически вопрошает его герой Марка Уолберга, персонаж с говорящим именем Флетчер Чейз, эдакий монумент бездействию, проваливший миссию и так никого не догнавший, пока выкуп не был заплачен. Разумеется, дело не в конкретных суммах, не в материальности дензнаков, не в пачках банкнот. Деньги сакральны, это символ бессмертия. Без *всех* денег мир Гетти не полон – это волшебный эликсир, сок жизни, и, растрачивая наследство, потомки тянут из миллиардера жилы.

Любопытно, что, кроме Гетти-старшего, ни один герой не воспринимает капитал – доллары, лиры, фунты стерлингов (три главные валюты фильма) – как средоточие магической силы. Лидер римской ячейки «Красных бригад» ближе к середине картины молвит: «Никто не может быть выше денег». Действительно, никто, и особенно так называемые революционеры. А также калабрийские бандиты, похитившие Пола, или мафиози, которым мальчика перепродали. Те хотя бы искренне верят в витальность денег, а радикалы-бунтари смотрят на деньги с пренебрежением, как на инструмент в борьбе, забывая, что уважение к деньгам – испокон веку важная статья в этическом кодексе, часть регламента мироздания, и никакие даже самые прекраснодушные идеи не в силах победить заведенный ход вещей.

Скотт спустя полвека с момента описываемых событий надеется, что победить деньги нельзя, даже отчуждая и перераспределяя их, как заведено в странах социалистических. В аргументах у него технологические достижения XXI века. Сегодня деньги почти утратили свою фактическую оболочку: блокчейны, биткоины, майнинг… Деньги, словно Протей, меняют обличье, но не суть. Деньги – не путь к свободе, а сама свобода. Деньги не покупают любовь, они и есть любовь.

Разыграно умно и убедительно. Как бы ни жалел пленника герой Ромена Дюриса Чинкуанта, головорез, будто сошедший с картин Гойи из «Дома глухого» (самой известной из которых, кстати, является

«Сатурн, пожирающий своих детей»), как бы ни взывал к совести родственников, он буквально палец о палец не ударит, чтобы освободить Пола. Омерта зиждется на страхе. А страх – это тоже деньги. Да и чего можно ожидать от человека с прозвищем Полтинник (Чинкуанта). Как говорится, следствию он поможет, только получив свою долю.

Финальный пересчет купюр, масштабная сцена, озвученная шлягером It's A Man's, Man's, Man's World в перепеве итальянцев I Camaleonti, зарифмована Скоттом с последними мгновениями испускающего дух в своем поместье Гетти. Старик обнимает недавнее приобретение – «Мадонну с младенцем» Рафаэля, вроде бы сокрушаясь о другом младенце – Поле, которого у него отняли, но истинная причина его предсмертных конвульсий раскрыта в рефрене надрывающейся за кадром песни: Senza di te che farò – «Что мне делать без тебя?» Деньги из рук Гетти ушли в руки итальянских матрон, в деньгах сила, и сила покинула Кощея. «У него же все деньги мира!» – кричит в телефонную трубку Чинкуанта-Полтинник. Теперь уже не все.

Мы знаем, в Новейшую эпоху настоящие революции совершаются без шума и пыли. Нажатием клавиши, одной транзакцией. «Все деньги мира» как раз об этом – о наступлении другого времени. 1970-е годы – период застоя, когда оптимизм послевоенных лет давно исчерпал себя, борьба с расовой и классовой сегрегацией захлебнулась в крови, обоюдный экстремизм враждующих сторон лишил общество надежды на скорый компромисс, а ощущение тупика и идеологическая безысходность привели к радикализации протестных настроений. 1970-е оказались подготовительным этапом к трем с лишним десятилетиям мнимого прогресса. Еще несколько лет назад верилось, что светлое будущее не за горами, в том числе и в нашей стране. Но события 2017-го показали обратное: не светлое будущее, а темное прошлое призраком гуляет по планете. Не случайно совершенно разные кинематографисты по обе стороны океана обращаются в своем творчестве именно к 1970-м годам – в Америке Стивен Спилберг с «Секретным досье», в России Алексей Герман-младший с «Довлатовым». Однако ответ на тревожные вопросы, смогут ли сегодня все деньги мира предотвратить кровопролитие, в состоянии ли связка капитализм-демократия сдержать нарастающую агрессию, – «Да, предотвратят и спасут!» – звучит с экрана не так уверенно, как хотелось бы. ◆

Наталья Фадеева

ПЕНЕЛОПА

OSCARS

«Большая игра»
Molly's Game
По книге Молли Блум
Авторы сценария Аарон Соркин, Молли Блум
Режиссер Аарон Соркин
Оператор Шарлотте Бруус Кристенсен
Художник Дэвид Уоско
Композитор Дэниел Пембертон
В ролях: Джессика Честейн, Саманта Ислер, Идрис Эльба, Кевин Костнер, Майкл Сера, Джереми Стронг, Крис О'Дауд, Дж.С.Маккензи и другие
STX Entertainment, Huayi Brothers Pictures, The Mark Gordon Company, Pascal Pictures, Entertainment One
Китай – США – Канада
2017

Молли Блум, автор «Игры Молли», экранизированной дебютантом в режиссуре Аароном Соркиным при непосредственном ее участии, – девушка до сих пор молодая, энергичная, перспективная. Присутствует в Инстаграме, вывешивает телеинтервью на YouTube, величает себя принцессой покера и всячески привлекает внимание к своей персоне. Ей всего сорок лет, все впереди. Судя по реальной информации, видя Молли в телешоу, читая между строк впечатления Джессики Честейн, сыгравшей ее в кино («я туда явилась так же, как явилась бы Молли: одежда в ее стиле, самоуверенность и даже агрессивность через край»), зная о многолетней личной дружбе с ней самого Соркина, несложно догадаться, что реальная девушка несколько не соответствует «художественному образу». У нее бегающие глаза, деланная улыбка, следы пластических операций на лице, слишком заготовленные фразы, реакции, интонации – и в целом отрицательное обаяние. И это ее право, возможность и ответственность – представать в СМИ, соцсетях и на фото без «художественного образа», как есть.

Но случайно ли все последнее как минимум десятилетие Голливуд пристрастен к байопикам живых и здоровых людей (Джой Мангано, Тоня Хардинг, да

и Анна Винтур, даже если ей присвоен псевдоним)? Не осознал ли он после Миллениума, что сам больше совсем не ощущает реалий? 3D-аттракционы может, комиксы может, шлакоблочные экзерсисы в привычных жанрах – да, но реальность в них больше не вписывается, она вышла из-под контроля и потеряла логику «сладкой грезы». Стала настолько неразборчива, что, если не быть новым Платоном и Невтоном, при столкновении с ней остается лишь ползучий натурализм. И тогда как раз выручает неоконченность жизни: мол, мы только покажем самое сенсационное, завлекательное для читателей газет, любителей селебритис, а дальше человек пусть сам живет. Но, когда это «сенсационное» фигурное катание или изобретение швабры с отжимом идет лишь от фактов биографии без попытки их понять, сравнить, оценить – без какой-либо точки художественного отсчета, – получается зачастую нестройное, кашеобразное перечисление уже случившихся событий, только с артистами вместо реальных людей. Кому и зачем оно нужно, кроме законов политкорректности и журналистской этики, трудно сказать.

Аарон Соркин лично наткнулся на подобный казус, когда сочинял «Социальную сеть» про начало карьеры Марка Цукерберга, годящегося ему в дети. Парадоксальным образом именно за нее получил сценарный «Оскар» – один из самых политкорректных в истории и самых не связанных с кинематографом собственно. Смотреть сегодня, только восемь лет спустя, эту несуразную однодневку можно в лучшем случае при полном отсутствии своей жизни или по причинам, к кино отношения не имеющим. Но на сей раз, в случае «Большой игры», Соркин, договорившись со старой подругой, сел в режиссерское кресло, имея надежную страховку. У нее изначально было как бы два имени, «не та Молли Блум» и «Джессика Честейн», то есть культурный и даже человеческий контексты. Они, грубо говоря, подперли его кресло со всех сторон. И пусть фильм не стал чем-то выдающимся, он ближе к реальности, чем всякие мокьюментари. Он нащупывает, как обращаться с современными реалиями, не садясь кому-то на хвост, не цепляясь за хаос и не плодя бесконечную скуку «объективации». Нужно лишь взять на себя все предыдущие пять тысяч лет мировой культуры, структурировать их в духе сократической майевтики (вопрос-ответ), угадать не столько с экранными, сколько с внутренними диалогами, и тогда даже два с половиной часа хронометража не дадут публике уснуть.

Сюжет снова есть и прост: сильная спортсменка после травмы резко меняет жизнь и, попав в чужой круг, там тоже не теряется. Но круг игроков в покер, в отличие от спорта, напрямую связан с криминалом, чего она недоучла. Борьба за выживание и неточные – по неопытности – ходы привели сильную спортсменку на скамью подсудимых. Только характер у нее прежний, и суд должен быть, как с фотофинишем на лыжне. Но вот как в данной ситуации избежать неспортивного поведения?.. Даже жаль, что самих себя не сыграли доподлинные участники «больших игр» – Джордж Клуни, Леонардо Ди Каприо, Брэд

«Большая игра»

Питт, Мэтт Деймон, Бен Аффлек, Тоби Магуайр. В конце концов, покер не запрещен, если не организовывать его подпольно и не брать рейк (комиссионные с игроков), да и камео их все равно были бы условны – благодаря структуре фильма. С другой стороны, тогда не появился бы основной оппонент «принцессы покера» некий Игрок Икс (Майкл Сера), который изобразил Тоби Магуайра (своего реального прототипа) как обобщенный тип молодого успешного голливудского подонка: «Молли, мне неинтересно выигрывать, мне больше нравится ломать людей». Таким образом, почти сразу заметно, что сюжет не настроен обучать вас покерной терминологии: флоп, префлоп, фриролл, бай-ин, олл-ин или шаффлмастер. Он вообще про другое.

Молли даже играют две актрисы (в юности – Саманта Ислер), а все действие разворачивается в трех-четырех проекциях: спортивное детство во фристайле вплоть до Олимпиады под руководством отца (Кевин Костнер), подготовка к суду с адвокатом (Идрис Эльба), воспоминания обо всей покерной авантюре в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке. При этом помимо экранных диалогов за кадром постоянно, невзирая на перемежающиеся времена и пространства, звучит внутренний голос, моментально напоминающий джойсовского «Улисса». Любопытно, что в кадре «принцесса покера» раздражается на вопрос об ирландских корнях и называет себя русской «испанской еврейкой» (хотя это не так, это в романе испанской еврейкой была теща Леопольда Блума), и значит, нынешняя «принцесса» знает не только покер с фристайлом. Но не персонаж, а именно контрапункт изображения и закадрового голоса моментально придает происходящему многомерность, а стало быть, плотность и скорость, и такая «окололитературная» находка – сквозь весь сюжет – говорит о присутствии личности. Она включает в себя «Улисса» и уже не равна какой-то скандальной сорокалетней парвеню

«Большая игра»

(ведь книга «Игра Молли» просто плохо написана с откровенной целью самооправдания и самопиара, совсем не Джойс). Личность вовсе не фигуративна, не материальна, в отличие от картинок из комиксов.

Соркин, конечно, был скован узами дружбы со скандальной парвеню, что помешало более тщательно и подробно разобраться в ее связях с русской мафией, Тайванчиком и семейством Нахмада – Тринчера (за что, собственно, на нее и охотилось ФБР). Но он все равно перехитрил ее плоский самопиар – и не только культурным контекстом, но и привлечением Джессики Честейн. Когда вникаешь в сюжет, понимаешь, что героиня постоянно раздваивается, поскольку Джессика – тоже публичная фигура, ей тоже сорок лет, непростая личная биография, феминизм и частые интервью: «А я вообще никогда не играю, даже в кино. Думала, это заметно». Взошедшей кинозвезде лишний самопиар не нужен, и по сути они с реальной Молли Блум в жизни противоположны. Своему прототипу она, не авантюристка, не бывавшая под судом за подпольный покер и т.п., не считающая знакомство с другими кинозвездами своим «бизнес-проектом», придает дополнительное достоинство. Объединяет двух девушек лишь одна черта, которой также воспользовался Соркин: ни Молли, ни Джессика не переносят никакого вмешательства в личную жизнь. Работа – отдельно, любовь – отдельно. Поэтому фильм счастливо избежал «отвлекающих маневров» с сексуальными связями героини. Они не упоминаются, в отличие от показной роскоши, свалившейся на героиню как часть профессии.

Личность, не теряющая достоинства ни при каких обстоятельствах, – вот, что интересовало Соркина в сегодняшней реальности, и для этого понадобился «собирательный образ» из черт соавторши сценария и актрисы, ее сыгравшей. Мы никогда не узнаем, как реальная Молли Блум отбилась от ФБР, но на экране мы видим Джессику

Честейн, которая никого не сдала, как бы ни давили. Она как раз – Пенелопа, не совпавшая в свое время с женой Леопольда Блума. Это видно и убеждает, что сказать «нет, и все» реально способна отныне лишь женщина, ставшая сильнее мужчин (игроков, менеджеров, адвокатов). И объясняется это одним только воспитанием (культурой), когда Одиссеем для такой Пенелопы был не муж, а отец. Подлинная драма не в бесконечном отбое от «женихов», считавших своим правом обокрасть и унизить девушку, а в отношениях с родителями. Разговор с отцом в финале дает понять, что сила и достоинство возникают не в двенадцать лет, когда ты «наехала на сучок» (на огромной скорости на лыжах), а еще раньше – в пять лет, когда случайно, невольно вдруг поняла все про «отношения» и чего они стоят. «Я знал, что ты все знаешь, вот и гнобил тебя годами. Потому что мне было стыдно», – признает отец…

Конечно, в реальной жизни таких признаний не бывает (не может быть по тысяче причин), но для того фильм и романтизировал биографию парвеню. Чтобы так могло быть, чтобы были несдаваемые идеалы. И не между полами, не просто между отцами и детьми, а между людьми вообще. «Большая игра» – очень сильная романтизация реальности, своего рода сказка, но уже не старголливудская. Она не по схеме, а по живой жизни как бы выцеживает из людей все лучшее. Из плохой книжки сомнительной подружки, из нее самой, из актеров, из монтажа и прочих выразительных возможностей кинематографа – лучшее, с полной пятитысячелетней иерархией хорошего и плохого. Как бы тридцать лет назад Фукуяма ни возвещал «конец романтизма» и «торжество прагматики», уже пятнадцать лет назад его идеи зашли в тупик. Только романтизму миллениалов требуются не вздохи на скамейке. Он теперь в емкости одной, отдельно взятой индивидуальности, при том условии, что как личность она многосоставна, и «художественный образ» собран с миру по нитке.

И недаром Джессика Честейн сама знает, без кино, что «не бывает проблем в общении, бывает общение не с теми. И среды проблемной нет, есть только не ваша». Та, где прагматика и бокс-офис. А вообще образность – новая ценность, новый ориентир, будь хоть миллиард селфи в Инстаграме. Нет образа – нет человека. И это вовсе не равно общепринятому понятию «имидж». Голимый пиар больше не рулит. ◆

Дмитрий Кривошеев

ЗНАКОМСТВО С РОДИТЕЛЯМИ

OSCARS

«Прочь»
Get Out
Автор сценария, режиссер
Джордан Пил
Оператор Тоби Оливер
Художник Расти Смит
Композитор Майк Эбелс
В ролях: Дэниел Калуя, Эллисон Уильямс, Кэтрин Кинер, Брэдли Уитфорд, Калеб Лэндри Джонс, Маркус Хендерсон, Бетти Гэбриел, Лейкит Стэнфилд, Стивен Рут, Лил Релл и другие
Universal Pictures, Blumhouse Productions, QC Entertainment
Япония – США
2017

Главный герой сатирического хоррора Джордана Пила «Прочь» Крис Вашингтон (в его роли британец угандийского происхождения Дэниел Калуя) – приветливый интеллигентный чернокожий молодой человек без намека на маргинальность (единственный его недостаток – курение), работает фотографом и, судя по всему, подает большие надежды. Крис готовится к знакомству с родителями своей белой подруги Роуз и не знает, какой реакции от них ждать. Впрочем, Роуз успокаивает парня, рассказывая о либеральных взглядах ее родственников, особенно подчеркивая готовность отца, будь такая возможность, переизбрать Обаму даже на третий срок.

Далее история разворачивается в духе «Знакомства с родителями» или, точнее, картины Стэнли Креймера «Угадай, кто придет к обеду» (1967), где родители хоть и декларируют либеральные убеждения, но на деле с трудом соглашаются на брак дочери с чернокожим. Теперь же белые родители относятся к гостю с подчеркнутым восхищением. Глава семейства, нейрохирург Дин Эрмитейдж, показывает Крису фотографию своего отца, которого на отборочном этапе Олимпиады 1936 года в Берлине обошел легендарный чернокожий бегун Джесси Оуэнс, выигравший забег на глазах у Гитлера, поставив под сомнение утверждения о превосходстве

«Прочь»

арийской нации. В общем, цвет кожи Криса не смущает родителей его избранницы, их лишь огорчает пристрастие молодого человека к сигаретам. Мать Роуз, психотерапевт, настойчиво предлагает потенциальному зятю пройти сеанс гипноза для избавления от вредной привычки. Ей удается погрузить Криса в транс, заставив вспомнить самый травмирующий эпизод из его детства – смерть матери, сбитой автомобилем, – и вновь пережить охвативший его тогда ужас и оцепенение.

На следующий день особняк наполняется гостями, причем родные и близкие почтенной семьи все как один навязчиво выражают восхищение молодым афроамериканцем, причем делают это так, словно видели раньше подобные экземпляры только на картинках. В этой абсурдной ситуации столь акцентируемая политкорректность словно бы меняет смысл и становятся понятны чувства любых групп, подвергающихся дискриминации. Ведь им хочется именно равноправия, а не особого (пусть привилегированного) к себе отношения. Концентрация всеобщего внимания на своей персоне вкупе с ночными приключениями вызывают у парня серьезную настороженность. К тому же единственный среди гостей усадьбы чернокожий – парень в несуразной шляпе-канотье и с диковатыми для его облика манерами пенсионера, неожиданно бросается на Криса с криком: «Убирайся прочь!» Пространство уединенной усадьбы, окруженной лесами и населенной странными людьми, все отчетливее кажется, как положено в хорроре, фатально замкнутым. Это ощущение усиливается, когда Крис несколько раз находит свой поставленный на зарядку мобильный телефон с отсоединенным проводом. У Криса крепнет подозрение, что он попал в скверную историю, и его опасения разделяет приятель Род – работник службы безопасности аэропорта, которому Крису удалось дозвониться. Род пересказывает другу истории о том,

как белые извращенцы издеваются над черными, превращая их в сексуальных рабов.

Конструкция фильма в гибридном жанре связана со своим генезисом: режиссер и сценарист Джордан Пил называет главные источники вдохновения – скетч Эдди Мёрфи о знакомстве чернокожего парня с белыми родителями его подруги и фильм «Ночь живых мертвецов» Джорджа Ромеро. Впрочем, аудиовизуальные решения выступают здесь в качестве неотъемлемых элементов-маркеров жанра, а не как реальный инструмент для провокации ужаса. При этом фильм оказался чрезвычайно успешным как у зрителей, так и у кинокритиков. Снятый за 4,5 миллиона долларов, он собрал в мировом прокате более 250 миллионов, при этом побив сразу два кассовых рекорда: как самый прибыльный дебютный фильм и самый прибыльный фильм, снятый афроамериканцем. К тому же Джордан Пил получил «Оскар» за лучший оригинальный сценарий.

Видимо, при скрещивании не очень смешной комедии и не слишком страшного фильма ужасов получилось то, что биологи и селекционеры называют эффектом гетерозиса или «гибридной мощности», когда потомство превосходит родительские формы. Сбалансированность жанровых компонентов позволила режиссеру-дебютанту достичь дополнительного эффекта, когда 1+1 значительно превышает простую арифметическую сумму, создать неповторимую экранную атмосферу, в которой теряется зритель, не зная, как ему реагировать на очередную реплику или поворот сюжета: смеяться или ужасаться. Это позволило снять действительно авторское кино и, что самое главное, найти принципиально новый способ рассказать о проблеме не только расизма, но и социальной сегрегации.

Чувство страха появляется в последние полчаса экранного времени, когда становятся понятны реальные мотивы обитателей «нехорошего» особняка. Причем здесь нет травмирующей расчлененки или необъяснимой мистики, но возникающий ужас – глубинный, экзистенциальный. «Прочь» доставляет особое удовольствие при повторном просмотре, когда уже знаешь истинную подоплеку поступков и реплик персонажей. Чего только стоят кадры на начальных титрах, когда мы знакомимся с главными героями: на сменяющихся планах Крис, бреющийся перед зеркалом, и Роуз, рассматривающая аппетитные пончики сквозь стекло витрины. Эти кадры рифмуются с эпизодом, когда Роуз, рассматривая фотографии чернокожих баскетболистов, ест цветные хрустящие колечки и запивает их молоком.

Ключевой особенностью «психологического хоррора» является то, что вместо вымышленных персонажей (монстров, призраков и т.д.) здесь действуют реалистические страхи. Видимо, одна из причин необычного действия картины «Прочь» в том и заключается, что невольно начинаешь представлять, может ли такое случиться в действительности или нет (причем даже не с технической точки зрения – это дело самого ближайшего времени, – а с позиции этики и мотивации на подобные деяния).

При чтении книг по биологии сильное впечатление производит описание особенно изощренных паразитов, которые не просто питаются телами своих хозяев, но подчиняют себе их нервную деятельность и поведение (тем самым делая понятие «хозяин» совсем не соответствующим действительности). Именно эту стратегию, как выясняется, позаимствовало у природы и успешно применяет на практике не одно поколение семьи Эрмитейдж. Их бизнес – создание своеобразных гибридов, переселение мозга из дряхлых тел в молодые и крепкие организмы. В моду благодаря физическим данным входят именно чернокожие. Поэтому Криса ждет судьба пострашнее сексуального рабства – стать телесной оболочкой для сознания слепого владельца фотогалереи. Особый ужас состоит в том, что и сознание чернокожего парня полностью не выключится – он превратится в оцепеневшего наблюдателя, откуда-то из глубины взирающего на происходящее. Произойдет это потому, что часть нижних структур головного мозга Криса, отвечающих за базовые физиологические функции, придется оставить. Тут предстают мрачной аллегорией сетования главы семейства Эрмитейдж на черную плесень, из-за которой пришлось закрыть подвал (на самом деле там и оборудована зловещая операционная).

Страх утраты «самости», несомненно, понятен каждому вне зависимости от цвета кожи или вероисповедания, но представителями черной расы – видимо, под давлением многовековой угрозы рабства – чувствуется особенно остро. Не случайно, пожалуй, самым известным (и не без помощи кинематографа) элементом верований вуду, принесенных с Африканского континента, являются зомби – люди, ставшие живыми мертвецами после похищения их души колдунами. Процесс переноса верхних отделов головного мозга из одного тела в другое – трансформации, или, как его с придыханием называет дедушка Эрмитейдж, таинство коагулы (отсылка к алхимическим и мистическим практикам) – точная метафора подавления индивидуальности в эпоху глобализации и расцвета общества потребления, в котором все может стать товаром. Но даже в этих условиях представители отдельных социальных, расовых, этнических и других групп при слиянии в одном, теперь уже мировом, плавильном котле испытывают устойчивое желание сохранить свою идентичность. Именно об этом еще в 1897 году писал афроамериканский общественный деятель, социолог и писатель Уильям Дюбуа: «История американского негра – история этого противоборства, этого страстного стремления достичь зрелого самосознания и слить его двойственное «я» в лучшую и более полноценную личность. Но в этом сплаве он не хочет потерять ни одну из своих прежних личностей. Он не стремится африканизировать Америку, ибо она может многому научить мир и Африку. Не собирается он и отбелить в потоке белого американизма свою негритянскую душу, ибо верит, что ей также есть что сказать миру. Он просто хочет сделать возможным для человека быть как негром, так и американцем, не навлекая на себя проклятий и презрения». Поэтому доблестный

«Прочь»

служитель охраны аэропорта кричит в трубку: «Не позволяй ей лезть в твою башку!» – предостерегая друга от дальнейших гипнотических экспериментов с потенциальной тещей. Не случайно, что, когда мы только знакомимся с Крисом в его черно-белой квартире-студии, он предстает с лицом, намазанным белым кремом для бритья.

Проблема дискриминации чернокожих усугубляется тем, что «приросшая» за долгие века роль раба закреплена во внешнем облике – в фенотипе. Социальное здесь всегда неразрывно связано с биологическим. Поэтому в фильме так много биологии: помимо самой процедуры трансформации это и сбитый олень (и комментарии по этому поводу мистера Эрмитейджа), и многочисленные анималистические элементы в интерьерах усадьбы (головы оленей, постеры в спальне Роуз с изображением странных зооантропов). В ту страшную ночь Крис словно бы оказывается на родине своих предков: зловещие темные заросли за окном, жужжание мух, игрушечный лев, уставившийся на него. Львы, одна из главных угроз, подстерегающих в саванне, появляются и в следующей сцене гипноза – их головы украшают подлокотники кресла матери Роуз. Оказываясь в этой первобытной обстановке, находясь между сном и реальностью, Крис вспоминает скованность в момент гибели матери, предвещающую то оцепенение, в которое он может погрузиться в ходе трансформации, и напоминающую о буквальной многовековой скованности, навсегда отпечатавшейся в подсознании чернокожих.

По ходу развития сюжета мы понимаем, что многочисленные гости усадьбы интересуются Крисом исключительно с позиции его биологических, морфофункциональных параметров: их волнует его физическая сила, возможность участвовать в боях без правил, способность бить клюшкой для гольфа по мячу, зрение и даже мужской потенциал.

В итоге, рассматривая чернокожего парня исключительно как биологическую особь и помещая его в соответствующие обстоятельства, они действительно побуждают Криса проявить свою животную натуру. И тут он доказывает, что его природные данные воспеты были не зря: целым не ушел никто. Один из весьма прозрачных выводов фильма: белые своими ожиданиями и поведением сами подсознательно провоцируют чернокожих на то или иное девиантное поведение.

«Прочь» – самобытный манифест, провозглашающий готовность чернокожих бороться не просто за равные права, но и за право на самобытность. Это зеркальный ответ на фильм «Ключ от всех дверей» Иэна Софтли, где чернокожие слуги завладели телами своих хозяев с помощью магии, и даже своеобразный ответ на классическую картину Дэвида Гриффита «Рождение нации». Публицистический месседж этого фильма еще и в том, чтобы напомнить о печальной статистике (чернокожие – только 14 процентов американского населения, но они составляют 37 процентов пропавших без вести) и о фактах дискриминации и сегрегации (недавно исполнитель главной роли Дэниел Калуя судился в Лондоне с полицией, принявшей его за наркоторговца). В связи с этим важно отметить, что изначально Джордан Пил планировал закончить фильм задержанием Криса за убийство достопочтенного семейства (в этом случае свечи в операционной, ставшие причиной возгорания особняка, помимо ритуальной функции выполняли бы еще и техническую – уничтожение улик клана Эрмитейдж). Но после участившихся нападений полицейских на чернокожих было решено изменить финал. Теперь его можно расценивать как хэппи энд. Мы, однако, понимаем, что Крис с другом, покидая пылающий особняк, направляются в мир белых, недружественный и опасный. Хорошо, что деятельность нейрохирургов-оккультистов имела масштаб и статус не ордена, а скорее небольшого семейного подряда. ◆

Антон Долин

ТОНКАЯ МАТЕРИЯ

OSCARS

«Призрачная нить»
Phantom Thread
Автор сценария, режиссер, оператор Пол Томас Андерсон
Художник Марк Тилдесли
Художник по костюмам Марк Бриджес
Композитор Джонни Гринвуд
В ролях: Вики Крипс, Дэниел Дэй-Льюис, Лесли Менвилл, Сью Кларк, Джоан Браун, Харриет Лейтч, Дина Николсон, Джули Дак, Мэриэнн Фрост, Элли Бэнкс Камилла Разерфорд и другие
Annapurna Pictures, Focus Features, Ghoulardi Film Company, Perfect World Pictures
США
2017

Глава 1

Когда Рейнольдс Джеремайя Вудкок, давясь от брезгливости, но и наслаждаясь собственным великодушием, откусывал от зеленого стебля спаржи, приготовленного на сливочном масле – а не растительном, он привык есть спаржу только с растительным! – то уже не помнил того мирного утра в деревне. Тогда он, смертельно уставший от сложной работы и позволивший, наконец, своей сестре и компаньону Сирил избавиться от надоевшей ему Джоанны (где она сейчас, та Джоанна?), вырвался на природу. Он оказался в старой таверне, взяв привычный столик у окна, и увидел ее – Альму. Официантка, трогательно неловкая, чуть что заливалась пылким румянцем; но она запомнила наизусть весь его сложный заказ – булочки, и бекон, и тосты по-валлийски с яйцом пашот, чтобы желток не слишком растекался, и джем, но только не клубничный. А потом согласилась поужинать с ним. Она дала ему стереть со своих губ красную помаду – он не терпел неестественности, не выносил макияж. Пришла к нему домой. Покорно разделась, дала снять с себя мерку. Примерила платье, одно, другое, третье. Альма была само совершенство и не догадывалась об этом.

Он тоже не догадывался о многом. О том, что она поселится в его доме. Не только признается ему в любви,

«Призрачная нить»

но сделает так, что со временем он сам, добровольно, признается ей в том же. А когда Сирил предложит попрощаться с Альмой, даже удивится: с чего бы? Официантка, эмигрантка, молодая женщина без прошлого, без состояния, без вкуса станет музой, подругой, неотъемлемой частью жизни для него – лучшего кутюрье империи, одевающего богачек и королевских особ (не всех подряд, только лучших). Опомнится Вудкок вдруг, когда окажется с Альмой один на один, и та, разогнав кухарок и портних, уволив на вечер даже саму Сирил, будет потчевать его спаржей на сливочном масле. Опомнится ненадолго. Еще всего пара шагов, и он поклянется ей в чем угодно, хоть бы и у алтаря. А потом покорно примет из ее рук отраву, если так будет нужно для их любви.

«Он осуществил все мои мечты, – скажет мечтательно Альма, сидя в старом уютном кресле у камина, в котором потрескивают поленья, – но и я дала ему то, в чем он нуждался: всю себя, без остатка».

Глава 2

Сорокасемилетний Пол Томас Андерсон как раз завершал свой девятый фильм «Призрачная нить», когда Шведская академия объявила имя очередного лауреата Нобелевской премии по литературе. Им оказался самый, наверное, почитаемый в мире британский писатель Кадзуо Исигуро, этнический японец, взявший на себя и неожиданно для многих исполнивший сложную миссию – спасение английского романа в безалаберном XXI веке. Высшая почесть, оказанная Исигуро самой авторитетной литпремией мира, – выражение тоски по упорядоченности мира и повествования, по иерархии жанровой системы, по изысканной иронии и чуть чопорной сентиментальности, на которых зиждется британская прозаическая традиция. Что с того, что Исигуро

не совсем англичанин, а его постмодернистские романы – не вполне те, по которым тоскуют консерваторы? Безупречный дворецкий в них тихо оплакивает утопию нацистской Европы, диккенсовские сироты оказываются выращенными на убой клонами, а сам король Артур – тираном, незаметно для истории осуществившим геноцид. Будто плотный английский завтрак, в котором у тостов, бекона, джема чуть иной, неузнаваемый вкус.

Та же история с калифорнийцем Андерсоном, который, по примеру своего кумира Кубрика, отправился снимать кино в Великобританию и нырнул в 1950-е – на поиск традиций. Так его героиня идет в лес, по-сказочному живописный, с лукошком за грибами… а находит только ложные, ядовитые для человека. Английский кинороман чужака Андерсона обманчиво традиционен. Утешительно консервативен его антураж – дивные обои в цветочек, крепкий свежезаваренный чай, мирно поникший британский флаг на фасаде респектабельного лондонского здания. Но режиссер по следам Альмы, которая бестрепетно вторгается в быт Вудкока, рушит устои и навязывает свои правила. А мы, как Вудкок, не веря своим глазам, смотрим с балкончика на банкетный зал, по которому в ознаменование Нового года, маршируют ряженые и топают слоны в разноцветных попонах. Снизу призывно машут: спускайся, танцуй с нами. Часы вот-вот пробьют. Наступают другие времена.

Глава 3

В «Ночах в стиле буги» – фильме, принесшем всемирную славу Андерсону, – тусовка порнодельцов так же встречала Новый год. Праздник был омрачен убийством и самоубийством из ревности – пожалуй, самого комического и грустного чувства, рабом которого может стать человек, зарабатывающий на порнографии.

Времена уходят, парадигмы сменяются, и всемогущий Вудкок – король стиля и вдохновенный творец – теряет общий язык с современностью. Само слово «шик» ему отвратительно, а без него не сделаешь бизнес в эпоху готового платья. Он потерял смысл жизни и работы, и ему остается лишь одно – точнее, одна. Альма. «Я совершил ужасную ошибку», – бормочет он Сирил, но за его спиной уже стоит та, кому он отдал руку и сердце. Теперь – только сдаться, уронив голову ей на колени. «Я хочу, чтобы ты лежал на спине – беззащитный, нежный, открытый, и только я тебе помогала», – убаюкивающей колыбельной звучат слова жены.

Перевернутый роман. Он начинается как «Ребекка» Дафны Дюморье: слабая девушка, несведущая и без средств, лишенная даже имени, взята под крыло могущественным богатым мужчиной с туманным прошлым и тенью роковой женщины, нависшей над всей его судьбой (у нее как раз имя есть, оно вынесено в название книги). Или «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте, к которому отсылала своих читателей Дюморье. А пожалуй, еще больше смахивает на две экранизации:

«Ребекку» в 1940-м сделал Хичкок, «Джейн Эйр» – Стивенсон. В обеих картинах главную роль играла одна и та же актриса, обожаемая Андерсоном блондинка Джоан Фонтейн.

Но такова только первая половина «Призрачной нити». Есть Рочестер – де Винтер, есть та самая тень (не бывшей жены, а матери – ее призрак сопровождает Вудкока по жизни), есть домоправительница Сирил (чистая мисс Денверс или Грейс Пул – кстати, у Бронте та была швеей). Лишь Джейн другая.

Представить Альму рассказчицей, как героинь «Ребекки» и «Джейн Эйр», невозможно. Нам не дано проникнуть в ее мысли. Здесь она хранительница тайны, а не Вудкок. Его заветные секретики, зашитые в подкладку платья, легко найти, стоит лишь распороть ткань. Ее секрет так и не будет раскрыт. Он бросит вызов, пытаясь переделать девушку под себя, пользуясь ее зависимостью, молодостью, слабостью. И потерпит поражение. Она заберет его силу, подчинит волю, опоит приворотным зельем из таинственных грибов.

Андерсон, индифферентный к новостной политической повестке, как и его гениальный герой-модельер, неожиданно снял самый актуальный фильм сезона: о женской силе и «бабьем бунте». О борьбе за власть, в которой слабый пол оказывается сильнейшим.

Глава 4

Готический роман о трепетной инженю (на самом деле – нет) и мужчине с трагическим прошлым (тоже нет). Не в меньшей степени «Пигмалион», то есть история о творце и его произведении, которое вышло из-под контроля. То есть комедия. А отчасти «Франкенштейн». То есть хоррор. Изысканное кружево, странный рисунок.

Межгендерная борьба за власть интересна автору лишь отчасти. Мнимо простодушное обаяние люксембурженки Вики Крипс (Альма) достаточно двусмысленно, чтобы прельстить Вудкока – старого холостяка, но больше ребенка, тоскующего по рано ушедшей мамá, чем испытанного бабника и циника. На самом деле, фильм о Пигмалионе, не о Галатее.

Природа таланта – то, чем Андерсон одержим с «Ночей в стиле буги», наивный герой которых обладал незаурядным членом, навек и помимо воли владельца определившим траекторию его жизни. У Дэниела Плейнвью, одержимого дельца из «Нефти» (ничего общего с литературным прототипом из романа Синклера Льюиса), был уникальный нюх, позволявший и в пустыне найти драгоценное месторождение. Религиозный лидер Ланкастер Додд в «Мастере» подчинял волю и умы своей паствы – как когда-то вирильный шарлатан Фрэнк Мэкки в «Магнолии».

И актеры Андерсона интересуют только незаурядные, хотя общего между ними ничего, кроме масштаба личности, нет. Том Круз, Филип Сеймур Хоффман, Хоакин Феникс и, конечно, Дэниел Дэй-Льюис: сначала Плейнвью, потом Рейнольдс. Перфекционист, вырубивший из

«Призрачная нить»

ствола дерева каноэ на съемках «Последнего из могикан» и сам разделывавший мясо в «Бандах Нью-Йорка», разумеется, два года учился шить дамские платья для «Призрачной нити». Иллюзия или нет, но его руки в фильме кажутся истомленными многолетней кропотливой работой, исколотыми иглами, уставшими и чуткими как самостоятельные существа.

Речь не о технике, не о методе, не о погружении. Даже не о немыслимо богатом арсенале актерских приемов: Вудкок поводит глазом, чуть двигает мускулом лица, и зал замирает или смеется. Только о личности, которую не назовешь инструментом, сколь угодно виртуозным и тонким. Недаром же Андерсон посылал Дэй-Льюису каждую следующую написанную сцену, а тот правил сценарий, выходя таким образом в полноценные соавторы. «Вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

В 1989 году тридцатидвухлетний Дэй-Льюис играл на сцене главную роль в «Гамлете». Он упал в обморок прямо в тот момент, когда из-за кулис вышла тень Гамлета-старшего. А придя в себя, сказал, что больше на сцену не поднимется и в театре играть не будет. Он верен своему обещанию до сих пор. Актер признался позже, что в тот момент увидел призрак собственного отца – умершего за семнадцать лет до того поэта-лауреата Сесила Дэй-Льюиса.

Вудкок видит призрак своей матери, которой он шил свое первое платье – свадебное: та выходила замуж во второй раз. Его сестра помогала ему и пала жертвой суеверия: так замуж и не вышла. Он был уверен, что не сможет жениться сам (ведь он шьет женские платья). Но ошибся и пал жертвой яда. В точности как принц датский.

После «Призрачной нити» Дэй-Льюис вслед за театром покинул и кино.

«Призрачная нить»

Глава 5

Андерсон заинтересовался модой и историей костюма более или менее случайно, почитав о жизни Баленсиаги (вел такой же замкнутый образ жизни) и Версаче (тоже жил и работал с сестрой). Личности были для него важнее материала – модной индустрии до того, как она стала, собственно, индустрией: это просто поле для исследования, как порнография в «Ночах в стиле буги», телевидение в «Магнолии», нефтепромышленность в «Нефти» или вантузы и матрасы в «Любви, сбивающей с ног».

И все-таки магия примерки, немудрящее вуду кройки и шитья, – не только тело, но и дух «Призрачной нити». Вудкок снимает мерку с Альмы и будто заколдовывает ее. Та надевает его платье и не только принимает его покровительство, но обретает над ним власть. Вудкок прячет секреты и снимает с принцессы порчу своим заклинанием, изысканно вышитым «*nevercursed*». Альма знает: она – не принцесса и забирает волшебный лоскуток. Наутро, как в сказке, Вудкок приходит просить ее руки. Рядом бессильно замер манекен с чужим свадебным платьем.

Костюмы делал Марк Бриджес, много лет работающий с Андерсоном: американец, вовсе не специалист по британскому олдскульному hautecouture. Консультантами пригласили пожилых дам на пенсии – волонтерок музея Виктории и Альберта. Первая, Джоан Эмили Браун, имела многолетний опыт работы в нескольких ателье Сэвил-Роу, вторая, Сью Кларк, полвека преподавала историю моды. Обе остались в фильме в ролях портних Наны и Бидди – безмолвных, лишенных индивидуальных характеров, зато обладающих значимостью экранного присутствия. Тоже своего рода магический жест.

Платье – поверхностный атрибут, украшение, организованная ткань. Но призрачная нить таланта одушевляет его; внешнее стано-

вится выражением сути, обходясь без вербализации, без уточнений. В молчании дамы из приемной Вудкока пожирают глазами моделей с номерками, демонстрирующих платья. Взгляд говорит о главном без слов. Как, собственно, и весь этот фильм.

Глава 6

В кажущемся пренебрежении к привычной визуальной тщательности Андерсон в «Призрачной нити» обошелся вовсе без оператора. Роберт Элсвит был занят, к другим режиссер решил не обращаться. Он отказывается признать, что снимал картину сам (как Сокуров в «Тельце», Линч во «Внутренней империи», Содерберг много где). Вместо этого скрупулезно перечисляет ассистентов, которые и сложились в единого – анонимного – оператора.

Истина в том, что акцент в «Призрачной нити» – хотя тут безупречный свет, маниакально тщательная композиция кадра, изысканное цветовое кодирование и т.д., – действительно не на изображение, а на звук. На шепот, скороговорку, официальные речевые ритуалы; даже нецензурно посылая собеседника, Вудкок не повышает голоса.

Естественно, на музыку.

Джонни Гринвуд, автор саундтреков Андерсона, – не подчиненное лицо, а полноценный соавтор; возможно, единственный композитор-соавтор современного кино. Его путь от гитариста-аранжировщика Radiohead к симфонисту-экспериментатору в «Нефти» был симметричен пути режиссера от гениального нахального самоучки к зрелому мастеру. Андерсон тоже обслуживал Гринвуда – ездил с ним и его супергруппой в Раджастан снимать документальный «Джунун», потом несколько клипов Radiohead. В этих работах поражает безыскусность режиссерского почерка – почти нейтрального, самоустраняющегося. Иногда композитор работает на фильм, но бывает и наоборот: фильм – на музыку.

В «Призрачной нити», которую не раз показывали с сопровождением живого оркестра, они едины и равноправны. Меланхолическая ткань чуть дребезжащего фортепианного звука прорывается симфоническим сентиментальным вихрем, и эта самостоятельная стихия оставляет Вудкока и Альму беззащитными перед чувством, которому, будто внешней силе, невозможно не покориться, не оставить в стороне свое непокорное «я» (тут же рядом Брамс, Шуберт, Дебюсси и опять Гринвуд). Все просто: музыка здесь и есть воплощенная любовь, властная и неконтролируемая, движущая сюжет и решающая за человека, каким будет его следующий ход в шахматной партии. Музыка – призрачная нить.

Глава 7

Он никогда не говорит «творчество»: только «работа». Практическая, конкретная, потому и недоступная никому больше. Формулу зелья или заклинания можно выучить в каком-нибудь Хогвартсе. Научиться шить

платья много сложнее. И эффект их куда мощнее (спросите Золушку). Потому не каждая заслуживает платья Вудкока: принцесса Бельгии – да, богачка Барбара Роуз, пьющая, некрасивая – уже нет. Не всем на роду написано быть принцессами.

Как и было сказано, волшебник. Если уж играть в английское, то Мерлин. И фея Нимуэ с ним рядом, Дама Озера (они впервые встречаются у озера, на его берегу стоит деревенский ресторанчик). Кто-то из американских критиков с неудовольствием написал: не ясно даже, спит ли Вудкок с Альмой. Ну что вы, кристально ясно. Она помогает ему вызволить драгоценное платье у недостойной клиентки Барбары – и тут они наконец целуются, он зовет ее в свою комнату. Маг теряет целомудрие и теряет голову. Теперь он пропал; его удел – омлет с приворотными дурман-грибами. В предыдущей love story Андерсона «Любовь, сбивающая с ног» эффект любви был сравним с эффектом помутнения от боксерского удара. Здесь все радикальнее: любовь – это яд.

Другая фея – Моргана (согласно мифу, сестра, хоть и не Мерлина, а Артура, и все равно фея-сестра) – чопорная Сирил, хозяйка очага. Забавно, что в этой роли – Лесли Менвилл, любимая актриса основоположника «реализма кухонной раковины» Майка Ли. Она отвечает за быт и за его отделение от магических практик брата. Следит, чтобы хруст утренних тостов не отвлекал его от работы. Но Альма не согласна оставаться на другом берегу – там, где место всему телесному, материальному, приземленному. Она требует, чтобы Вудкок слышал хруст тостов, на которые она намазывает ненавистное ему сливочное масло. И терпел.

Вудкок уходит на дно озера, подчиняясь обволакивающей силе воды. Замирает на острове Авалон, вне мира, подальше от «шика». У нее на коленях. Наконец-то дома.

Глава 8

«…Я знаю, что значит всецело жить для человека, которого любишь больше всего на свете. Я считаю себя бесконечно счастливой, и моего счастья нельзя выразить никакими словами, потому что мы с мужем живем друг для друга. Ни одна женщина в мире так всецело не принадлежит своему мужу. Нас так же не может утомить общество друг друга, как не может утомить биение сердца, которое бьется в его и в моей груди; поэтому мы неразлучны. Быть вместе – значит для нас чувствовать себя так же непринужденно, как в одиночестве, и так же весело, как в обществе. Весь день проходит у нас в беседе, и наша беседа – это, в сущности, размышление вслух. Я всецело ему доверяю, а он – мне; наши характеры идеально подходят друг к другу, почему мы и живем душа в душу…»[1]

«…Прошлое вернуть нельзя, и мы сумели забыть то, что было необходимо забыть. Он прекрасный товарищ и никогда не выражает сожалений, когда вспоминает о прошлом – а бывает это гораздо чаще, чем он в этом сознается: его выдает выражение лица. Оно становится

1. Шарлотта Бронте. «Джейн Эйр».

похожим на маску – безжизненную, хоть и красивую, как прежде. Он курит папиросу за папиросой, быстро, с наигранным оживлением болтает – просто так, ни о чем. Мы оба пережили страх и страдания, и надеюсь, что все страшное в нашей жизни уже позади, и теперь нам остается спокойно продолжать наш жизненный путь, находя поддержку друг в друге. Мы сознаем, что отель, в котором мы живем, грязноват, еда безвкусна, а дни очень однообразны. Но мы не хотим перемен. Ведь в больших отелях крупных городов он неизбежно встречал бы свидетелей своей прежней жизни. Иногда мы скучаем, но скука – хороший противовес страху. Живем мы очень замкнуто; у меня развился настоящий талант читать вслух. Недовольство жизнью он выражает лишь когда задерживается почтальон: это значит, что наша английская почта запоздает на сутки…»[2]

«…Иногда я представляю нашу совместную жизнь. Вижу, как она приближается к концу и могу предсказать наше будущее, как все сложится. Все наши близкие – и дети, и друзья, – вернутся, и мы будем им рады. Мы соберем много гостей, они будут смеяться и веселиться. Пройдет время, я начну смотреть на все иначе и, наконец, пойму тебя. Я буду хранить созданные тобой платья, защищать их от пыли, призраков и времени»[3]. ◆

2. Дафна Дюморье. «Ребекка».

3. Пол Томас Андерсон. «Призрачная нить».

Лариса Малюкова

НЕ ЗАБЫВАЙ

OSCARS

«Тайна Коко»
Coco
По рассказу Джейсона Каца и Ли Анкрича
Авторы сценария Мэттью Олдрич, Эдриан Молина, Ли Анкрич, Джейсон Кац
Режиссеры Ли Анкрич, Эдриан Молина
Операторы Мэтт Оспбёри, Даниель Фейнберг
Художник Харли Джессуп
Композитор Майкл Джаккино
Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures
США
2017

Музыкальная трагикомедия «Тайна Коко» – редкая птица на горизонте мировой анимации. Необычная даже для Pixar – альма-матер самых экзотических, нетривиальных мультопусов.

Сняли ее Ли Анкрич (режиссер «Истории игрушек–3», один из авторов «Корпорации монстров» и «В поисках Немо») и сценарист «Хорошего динозавра» Эдриан Молина.

Первостепенное достоинство и особенность «Коко»: трехмерность здесь не только избранная и усовершенствованная технология. Объем и глубина этого жизнерадостного кино про «смерть и окрестности» возникает из соразмерности и гармонии визуального решения, музыки и нетривиальной истории.

Поначалу сюжет кажется линейным и предсказуемым: мексиканский мальчик мечтает стать музыкантом, таким же популярным и талантливым, как его восхитительный кумир Эрнесто де ла Крус – известнейший композитор и певец в истории Мексики, почитаемый фанатами во всем мире. И для осуществления заветной мечты – вопреки запретам родни – он отправляется в царство мертвых.

«Осуществи мечту, будь верен призванию!» – старый добрый девиз традиционного семейного кино. Для

авторов «Тайны Коко» он всего лишь затравка, приманка доверчивого зрителя, преамбула головокружительного небезопасного путешествия. Совершают его и герои фильма, и зрители, и… сами авторы, открывающие для себя запредельный мир. Это ощущение радости открытия, очарование космосом непостижимого впитано экраном.

Итак, двенадцатилетний Мигель Ривера живет в мексиканской деревушке в семье сапожников. Дома музыка считается проклятьем. И юный меломан ломает голову: почему? Он докапывается до семейных легенд о прапрадеде-гитаристе, подло бросившем прапрабабку. Та в отместку затворила двери и окна для любой из залетных мелодий, самоотверженно посвятив себя сапожному ремеслу. Следуя ее завету, вся родня отныне из поколения в поколение увлеченно тачает башмаки – а проклятая музыка в их доме так и осталась под запретом.

Мигель сбегает на конкурс исполнителей и волей случая оказывается в мире мертвых, где встречает души своих подлинных и псевдопредков. За ним увязывается его лысый друг пес Данте с рваным ухом и огромным языком. Мальчик должен отыскать суперзвезду де ла Круса до наступления рассвета. Иначе с этого бала смерти он никогда не вернется.

С момента появления первых тизеров фильм начали сравнивать с «Книгой жизни». Там тоже действие забредает на празднование Дня мертвых. Но и по стилистике, и по содержанию это совершенно разные картины. В «Тайне Коко» главный праздник не просто дань традиции и даже не просветительская экскурсия – это воронка, отправляющая нас в иной глубоководный мир, где на равных правят стихии смерти и жизни.

Нарушив запрет и прикоснувшись к алтарю в гробнице де ла Круса, Мигель теряет телесность: сквозь него проходит кладбищенский сторож, его не видит семья, зато его видят разнообразные мертвецы.

Сцена перехода напоминает переход Тихиро в мир призраков и монстров в анимэ «Унесенные призраками». Вообще в «Тайне Коко» можно обнаружить общие черты с поэтикой кино Миядзаки, отважно стирающего границы между дозволенным в анимации и запрещенным. Несмотря на всю забубенную энергию «Коко», интонационно фильм близок «Моему соседу Тоторо». И здесь, и там попытка переиграть трагедию, пройти по кромке с потусторонним, вернуться с трофеем нового понимания и вкуса жизни. В «Тоторо» пропавшую четырехлетнюю Мэй обнаруживают возле статуй буддийского божества Дзидзо, покровителя мертвых детей, а одна из надписей на табло волшебного котобуса, который подвозит героинь, – «Могильная дорога». Скелетообразные герои «Коко» сродни самому хранителю леса Тоторо: он связан с «нижним миром», миром мертвых.

Среди родственных духу «Коко» картин и живописная драма Винсента Уорда «Куда приводят мечты», в которой жизнь после смерти – буйство соцветий и спецэффектов; и «Рататуй» Брэда Бёрда и Яна Пинкавы о приключениях крыса Реми, ищущего взаимопонимания со

своей многочисленной родней; и пиксаровский «Вверх» Пита Доктера и Боба Питерсона, где с невиданным в анимации бесстрашием действие приближается к черте старости, за которой смерть.

Более шести лет назад Анкрич получил предложение от Джона Лассетера снять историю, косвенно связанную с мексиканской культурой. В первоначальном варианте американский ребенок, потерявший мать, должен смириться с утратой, научиться жить. На помощь ему приходили мексиканские предки, пробуждали в нем голос крови, открывали иное, мудрое и терпимое, отношение к смерти. Постепенно этот сюжет «пробуждения» и побуждения к жизни стал доминировать. И Анкрич отправился в Мексику за впечатлениями. Ему хотелось создать «не туристическое», а свободное от стереотипов кино, сохраняющее культурную аутентичность.

Думаю, это путешествие режиссера и его единомышленников в Мексику стало толчком и рифмой к приключениям юного Мигеля, отправляющегося в подземный мир. Анкрич не спеша погружался в глубоководный туннель истории, другой культуры. Он окружил себя консультантами, искусствоведами. На фильме был даже эксперт, специализирующийся на традициях праздника Dia de los Muertos (День мертвых). Он и открыл авторам особенности перехода для мексиканцев в иной мир. Ведь это грандиозный спектакль с тремя актами. Первый: сердце человека останавливается. Второй: его похоронили или кремировали, и никто его больше не видит. Но есть и третья, окончательная, смерть: когда среди живых не останется никого, кто помнил бы о нем. Это новое знание и стало аккумулятором энергии фильма, его центральной идеей. Изменился и сюжет. Мальчик стал мексиканцем, обзавелся фамилией знаменитейшего мексиканского художника Ривера. В помощь для странствий в загробный мир он получил лысого пса древнейшей на земле породы шоло (ксолоитцкуинтли). Мумии шоло найдены в захоронениях ацтеков. И четвероногому проводнику из далекой древности дали неслучайное имя Данте.

Но настоящим Вергилием на «предвозвещенном дивном пути» становится плутоватый поэт-скелет Эктор. Истинный создатель ключевого хита «Не забывай», самой популярной мелодии по обе стороны границы жизни и смерти. Романтик, пепел которого стучит в сердце юного Мигеля.

Завинчиваясь под ритмы гитарных перезвонов, история все больше становилась мексиканской, рассказывала об обычаях, нравах, нерасторжимости семейных уз, о пылких взаимоотношениях живых и ушедших, о памяти, которая хранится на алтарях вместе с фотографиями и марципановыми черепами. И о памяти, которую даже молитвам и вещественным предметам не удержать – постепенно она развеивается.

В сущности, изменился конфликт. Герой оказывается перед дилеммой. Брать судьбу в свои руки и достигать цели любыми средствами? Или жертвовать карьерой и собой ради близких? Главной смысловой

«Тайна Коко»

и эмоциональной оппозицией оказались жизнь и смерть. Они вытанцовывают свои сольные партии и сливаются в любовном дуэте. Они – неразрывная пара. Как два города – верхний и нижний. Как живые и умершие родные. Мексиканский культ Санта Муэрте (Святая Смерть) – это не просто очарование смертью, в Мексике обожествляют смерть и смеются над ней. Она не старуха с косой, у нее нет возраста. Мексиканцы называют смерть невестой. Поэт Октавио Пас пишет: «Мексиканец хорошо знаком со смертью, шутит с ней, ласкает ее, спит с ней, празднует ее, это его любимая игрушка и непреходящая любовь».

Поэтому детям с раннего возраста в дни праздника на лицах рисуют черепа, а на костюмах – кости. Поэтому мировая звезда, плут и убийца де ла Крус, заканчивает свой жизненный путь столь нелепо – под колоколом, свалившимся ему на голову прямо на сцене.

Визуальный ряд фильма – фундамент смыслового решения. Два мира – реальный и загробный – поразительно схожи между собой, прорастают друг в друга. В реальном мире радостно отмечается День мертвых. Город украшен алтарями, центр праздника – кладбище. В обоих мирах улицы и площади расцвечены флагами, ажурными салфетками, сахарными черепами, нарядами из цветов календулы – символа Дня мертвых. Золотистые лепестки календулы устилают пути, простирающиеся от домов к местным городским кладбищам, от кладбищ – к царству теней.

Загробный мир еще более зрелищен, цветист, чем земной, – сверкает огнями и фейерверками. Небосвод рассекают воздушные трамваи и экзотические летающие львы и драконы. Здесь тоже отмечают праздник. Разряженные толпы скелетов направляются через таможню в верхний мир навестить родственников. Скелеты-полицейские пропустят лишь тех, кого знают и помнят живые («хотя бы зубной врач»),

«Тайна Коко»

кому готовят «теплую встречу». Здесь точно известно: зажгли ли свечи на поминальных алтарях со сладостями и цветами, поставили ли рюмку. Если нет – рассыплешься в пыль, вот и придет настоящая смерть.

Прототипом подземного города мертвых стал Гуанахуато – уникальный мегаполис в мексиканской долине в форме чаши. И многоярусные здания на склоне холма напоминают башни ацтеков, инкрустированные яркими цветными мозаиками. Возникает воздушный сюрреалистический мир – территория жизни после смерти, внутренне связанная с темами мексиканского барокко. Перед зрителем распахиваются необъятные фантазийные муралистические картины в духе Гуанахуато, Риверы, Сикейроса.

В качестве бонуса зрителям дарят еще и кинематографический черно-белый мир. Это нарезка из музыкальных фильмов прославленной упитанной звезды кино и эстрады Эрнесто де ла Круса – комического злодея, обманщика, ненадежного кумира Мигеля.

Скелетообразные жители загробного мира обладают индивидуальной внешностью, своей походкой. Симпатичные дядюшки Мигеля, напевающие и пританцовывающие, похрустывая костями, в своих сомбреро напоминают диснеевских пляшущих скелетов.

Живут на том свете кланами и семьями – как наверху. И умирают – как наверху – от одиночества и нелюбви. Среди неподражаемых и незабываемых мертвых – эксцентричная Фрида Кало. Она собственноручно режиссирует карнавальное шоу с дрессированными летающими чудищами, не изменяя смелой и причудливой палитре своих живописных работ.

Лучший персонаж в мире живых – бабуля Коко: древняя прабабушка героя, впавшая в тишину деменции, зовущая свою немолодую дочь мамой. Ее пергаментное черепашье лицо изрезано глубокими

морщинами, в которых прячутся тусклые глаза, посверкивающие слезинками. Фильму недаром дано ее имя: Коко – ключевая фигура, связывающая огромную семью и «разносторонних» мира в единое родственное целое.

Сегодня технология 3D развивается космическими темпами. В «Тайне Коко» – живые, выразительные, запоминающиеся лица с подвижной мимикой у жителей наземного мира; гротескная, экзальтированная внешность у скелетов. Красноречивые, несколько утрированные и детализированные мимика и жесты. Изумительная игра компьютерных фактур – воды, камня с отсветами и тенями, нежных и невесомых лепестков календулы.

Музыка фильма, его звуковой ландшафт – сплав этники и оригинальных композиций (вроде попсового шлягера Remember Me). Музыка вшита в ткань повествования (три главных героя – музыканты), она не просто декорирует сюжет, но сама является его мотором. Музыка звучит едва ли не в каждой сцене, меняя настроение, создавая атмосферу праздника, меланхолии, непреходящей печали.

Саундтрек сочинили композитор Майкл Джаккино («Вверх», «Головоломка», «Суперсемейка», «Рататуй» и «Тачки-2»), Кристен Андерсон-Лопес и Бобби Лопес, Джермейн Франко и сорежиссер фильма Адриан Молина. Много стилизаций под фольклорные мелодии от медленной эротической кумбии до музыки ранчерас в исполнении ансамблей мариачи. С авторами фильма работали различные группы и музыканты Мексики. Вся эта музыкальная энциклопедия разнообразной латиноамериканской музыки создает ток высокого эмоционального напряжения и звукового многообразия.

Древний призыв Memento mori в этом кино о приятии смерти завернут в блестящую праздничную обертку, озвучен шуршанием маракасов, перестукиванием кастаньет, умиротворен разноцветным меланхолическим юмором. Челюсть скелета отваливается… от изумления, на распродаже в царстве мертвых выбросили партию белых тапочек, в музыкальном конкурсе участвует и ансамбль монашек, а музыку заводит скелет-диджей.

Для Ли Анкрича практически не существует табуированных тем, но он и не педалирует запретное. Его фильм – «любовное письмо в Мексику». Для зрителя же «Тайна Коко» не только кино о памяти и прощении – это настоящий терапевтический сеанс принятия себя, своих близких, конечности жизни, неотвержимости смерти – как начала неведомого «дивного пути». ◆

Максим Казючиц

НА ПОСТУ

«Секретное досье»
The Post
Авторы сценария Элизабет Ханна, Джош Сингер
Режиссер Стивен Спилберг
Оператор Януш Каминski
Художник Рик Картер
Композитор Джон Уильямс
В ролях: Мерил Стрип, Том Хэнкс, Сара Полсон, Боб Оденкёрк, Трейси Леттс, Брэдли Уитфорд, Брюс Гринвуд, Мэттью Риз, Элисон Бри, Кэрри Кун и другие
Amblin Entertainment, DreamWorks, Participant Media, Pascal Pictures, Star Thrower Entertainment, River Road Entertainment
Великобритания – США
2017

«Секретное досье» Стивена Спилберга – масштабная реконструкция истории об утечке в прессу содержащих гостайну американских стратегических исследований, едва ли менее знаменательной, чем Уотергейтский скандал. Для нескольких поколений американцев эти факты стали демонстрацией демократии в действии. Поскольку фильм посвящен событию, ставшему практически мифом – о прессе, способной влиять на власть, – то здесь важно знать исторический контекст.

Многотомное, в несколько тысяч страниц, расследование американо-вьетнамских отношений, подготовленное по распоряжению министра обороны Роберта Макнамары под грифом top secret, получило известность как «документы Пентагона» (Pentagon Papers). Взрывной вывод заключался в том, что эту войну Соединенным Штатам выиграть не удастся: сама идея ввязываться в нее была бесперспективна. Исследование легло на полку и там оставалось при трех президентах: Кеннеди, Джонсоне и Никсоне. (Ирония в том, что Никсон, при котором началась эпоха разрядки и США ушли из Вьетнама, вошел в историю больше как одиозная фигура. В итоге то, что началось с событий «Секретного

досье», закончилось отставкой президента после Уотергейтского скандала.

В 1971 году газета «Нью-Йорк таймс» опубликовала серию статей на основе «документов Пентагона». Пролог фильма, собственно, начинается с поездки аналитика госдепартамента Дэниела Эллсберга во Вьетнам, после чего он решил сделать результаты исследования достоянием общественности. Креативная группа журналистов из «Нью-Йорк таймс» три месяца разбирала попавшие им в руки бумаги, и летом 1971 года в этой газете стали появляться первые публикации.

Однако в центре фильма Спилберга совсем не «Нью-Йорк таймс», а «Вашингтон пост». В начале истории это местная, «семейная газета», как называет ее владелица издания Кей Грэм (Мерил Стрип). Реальная Кэтрин Грэм – личность примечательная: это первая американка, управлявшая компанией, вошедшей в Fortune 500[1], генеральный директор одного из ключевых медиа США с мировой известностью. Издателем миссис Грэм стала после почти одновременно случившихся самоубийства мужа и смерти отца. В результате не имевшая достаточного опыта, она попала в окружение матерых профессионалов-мужчин, снисходительных, довольных незыблемостью гендерных стереотипов: они не стесняются сказать в ее адрес «не слишком сообразительна», «просто хорошая женщина», даже не потрудившись выйти из ее кабинета. Но именно Грэм, переборов собственную нерешительность, примет эпохальное решение – печатать секретные материалы. Печатать, несмотря на реальную опасность потерять газету и попасть под судебное преследование.

Сценарий фильма написан двумя авторами с разными подходами к описываемым событиям. В результате прослеживаются две основные сюжетные линии, которые порой дополняют одна другую, а порой и мешают друг другу. Во-первых, здесь идет речь о самоутверждении женщины в споре с большинством более осторожных мужчин (Элизабет Ханна прописывала эту линию на основе мемуаров самой Грэм). Во-вторых, это традиционная, в духе фильмов Алана Пакулы, линия схватки журналистов с правительственной машиной – результат сценарной доработки Джоша Сингера (известного благодаря нескольким популярным сериалам), которому Спилберг передал готовый сценарий. Помимо этого оба сценариста стремились сохранить еще и линию «платонически-деловых отношений» Кей Грэм и ведущего журналиста газеты, редактора Бена Брэдли. В результате Стрип почти постоянно присутствует в кадре; ее дом, как и редакция «Вашингтон пост», – место, где принимаются судьбоносные решения. Однако сценарий «Секретного досье», который изначально задумывался и писался как противостояние с властью и победа «Вашингтон пост» во главе с женщиной, по мере разработки сюжета превратился в более масштабную историю о коллективе журналистов, ощутивших и реализовавших свою ответственность за действенность Первой поправки к Конституции США, гарантирующей свободу слова и прессы. Интрига

1. Fortune 500 – ежегодный рейтинг 500 наиболее успешных руководителей предприятий и организаций США. Кэтрин Грэм вошла в рейтинг Fortune 500 CEO 1972.

держится на узком круге единомышленников: это Бен Брэдли (Том Хэнкс), Бен Багдикян (Боб Оденкёрк) и Мэг Гринфилд (Кэрри Кун), единственная женщина-репортер в этой компании правдолюбцев. Именно ей, кстати, в финале фильма создатели отвели роль «резонера»: Гринфилд огласит решение Высшего конституционного суда США, подтвердившего легитимность действий журналистов, раскрывших государственную тайну в интересах народа страны.

Спилберг и художник-постановщик Рик Картер не случайно уделили немало внимания обстоятельствам места. Ньюсрум – декорация помещения редакции в «Секретном досье» – выстроена с максимальным приближением к оригиналу. Создатели фильма разыскали в районе Нью-Йорка Уайт-Плейнс здание архитектуры 70-х и перестроили под редакцию «Вашингтон пост». Главная интрига остросюжетного «Секретного досье» разворачивается именно в пространстве ньюсрума: сюда приносят первую партию документов в коробке из-под обуви; здесь Брэдли решает раздобыть полную версию досье и вывести издание на национальный уровень; здесь он впервые узнает о скандальном материале «Нью-Йорк таймс»; наконец, здесь на следующий день после выхода статьи в «Вашингтон пост» он откажется сотрудничать с правительством и остановить публикацию материалов.

Линия разоблачения политики правительства, разработки секретных материалов – наиболее сильная в фильме. В режиссуре маневров журналистов и правительства явственно ощущается стиль «Шпионского моста». Кроме всего прочего, «Секретное досье» – фильм с прозрачным антитрамповским посылом, о чем сам Спилберг говорил неоднократно[2]. Вероятно, именно отношение к нынешнему президенту США сделал союзниками Мерил Стрип и Спилберга. Актриса на церемонии вручения премий «Золотой глобус»-2017 критиковала только что приступившего к своим обязанностям Дональда Трампа, упрекнув его в бесчувственности и презрении к электорату. Трамп в свою очередь поместил пост в Твиттере, назвав Стрип one of the most over-rated actresses in Hollywood (самой переоцененной актрисой Голливуда). С тех пор их взаимная нелюбовь приобрела статус интернет-мема. А в фильме неуважение прессы к нынешнему хозяину Овального кабинета реализовалось в том, что его исключили из фильма как реальное действующее лицо.

Возможно, работая над «Секретным досье», Спилберг отдал дань 1970-м годам – временам своей молодости, когда сам он не ставил социально-политических фильмов-посланий, таких как «Система безопасности» Сидни Люмета, «Разговор» Фрэнсиса Форда Копполы, «Заговор «Параллакс», «Телесеть», «Вся президентская рать» Алана Пакулы, «Три дня Кондора» Сидни Поллака. Однако в его картинах 70–80-х критика тотальной репрессивной машины уже была заявлена отчетливо. «Шугарлендский экспресс» (1974) – о бунте (наивном, но не бессмысленном) против репрессивной машины государства и его институтов. «Близкие контакты третьей степени» (1977) – высказывание

2. См.: *Spielberg Steven*: «The urgency to make The Post was because of Trump's administration». // The Guardian, 19.01.2018. https://www.theguardian.com/film/2018/jan/19/steven-spielberg-the-urgency-to-make-the-post-was-because-of-this-administration

«Секретное досье»

о единстве человечества, вариация сюжета классического научно-фантастического фильма «День, когда остановилась Земля» (1951) Роберта Уайза. В «Инопланетянине» (1982) секретные службы, а стало быть, и правительство, – главная угроза для простых людей.

Создатели «Секретного досье» не могли проигнорировать «Всю президентскую рать» (1976) Алана Пакулы, рассказывающую о последовавших за описанными ими громкими событиями. У «Секретного досье» немало сходства с фильмом Пакулы. В обоих случаях в центре противостояние газеты и машины власти. Сюжетная основа картины Спилберга – перипетии публикации секретных материалов о вьетнамской войне; во «Всей президентской рати» – расследование правительственного заговора. В обоих действуют журналисты «Вашингтон пост». «Фактически наша история является приквелом к расследованию Уотергейтского скандала, – уточняет Джош Сингер. – Если бы газеты не решились на скандальные публикации, расследования Уотергейта могло бы и не быть. «Документы Пентагона» навсегда изменили саму суть средств массовой информации и сделали расследование возможным»[3].

Оригинальное название фильма Спилберга отсылает одновременно к названию газеты и к значимости ответственного журналистского высказывания, которое в этой истории стало свидетельством того, как независимые СМИ служат важнейшим инструментом демократии. Этот фактор и стал, видимо, решающим в том, что The Post, особыми художественными (тем более новаторскими) достоинствами не отличившийся, получил две номинации на «Оскар» – за лучшую женскую роль и за лучший фильм. ◆

3. См.: Пресс-релиз UPI к фильму.

Никита Карцев

ИГРА В ГРААЛЬ

«Первому игроку приготовиться»
Ready Player One
По роману Эрнеста Клайна
Авторы сценария Эрнест Клайн, Зак Пенн
Режиссер Стивен Спилберг
Оператор Януш Каминski
Художник Адам Штокхаузен
Композитор Алан Силвестри
В ролях: Тай Шеридан, Оливия Кук, Бен Мендельсон, Ти Джей Миллер, Саймон Пегг, Летиша Райт, Лина Уэйте, Марк Райленс и другие
Amblin Entertainment, De Line Pictures, Farah Films & Management, Reliance Entertainment, Village Roadshow Pictures, Warner Bros. Pictures
США
2018

Парсифаль, в мирной жизни Уйэд Уоттс (Тай Шеридан, новый вундеркинд Голливуда, успевший ранее убедительно отметиться в «Древе жизни», «Маде» и «Джо») – подросток-геймер из далекого 2045 года. На улице тоска и глубокий финансовый кризис. Бедные стали нищими, богатые – супербогатыми. Атмосфера вполне себе в духе «Бегущего по лезвию», разве что с неба не льет дождь. Лучший способ избежать проблем в реальности – надеть VR-шлем и погрузиться с головой в OASIS – онлайн-игру, объединившую в будущем чуть ли не все население Земли. Здесь бедные и богатые на равных соревнуются на виртуальных полях брани, прокачивают свои умения, сбиваются в кланы, колотят друг друга за монеты почем зря.

Уэйд сирота, живет у тети и ее противного мужика – тоже игромана, однако неумелого и злого: только что он просадил все деньги семьи на снаряжение, а оторваться решил на бедном парнишке. Но что поделать, ставки в игре несколько лет назад и правда взлетели до небес. Ее создатель, гениальный дизайнер Джеймс Хэллидей, ушел в мир иной, а перед смертью оставил «пасхалку» – священный Грааль любого игрока, секрет, который сулит разгадавшему его пользователю баснословное богатство и полный контроль над OASIS.

Как в любой погоне за сокровищем, на старте мы увидим героев – великолепную пятерку игроков, среди которых помимо Парсифаля дерзкая Артемида, здоровяк Эйч и юркие ниндзя Дайто и Сё. Но и тьму злодеев – безликую армию IOI, крупнейшего интернет-провайдера, чья цель – получить контроль над игрой и полностью подчинить ее законам рынка. Провернуть и в виртуальном мире то, что коммерсанты на-

творили в реальном. Наемники IOI выглядят в игре как клоны друг друга (по своему виду они чем-то напоминают штурмовиков из «Звездных войн», только их форма полностью черная) и под произвольным шестизначным номером вместо персонального ника. За что и получили унизительное прозвище Шестерки. Единственный, кто от них отличается, – скучный топ-менеджер IOI Нолан Сорренто, бездушный маньяк цифр, который хочет уничтожить творение Хэллидея, попутно выкачав из него все до последнего цента.

«Первому игроку приготовиться»

Если каждый новый фильм считать ребенком, то логично предположить, что он наследует гены родителей. В случае «Первого игрока» это гены самых знаковых артефактов массовой культуры, начиная с 1980-х годов. Герои культовых фильмов, музыки, компьютерных игр, комиксов и манги выступают здесь в роли аватаров пользователей OASIS. А их автомобили (вроде культового DeLorean из «Назад в будущее»), оружие и прочее снаряжение – в качестве дополнительных артефактов, которые можно купить за деньги либо заслужить в бою. Это сложное, многоуровневое произведение по форме представляет такой зеркальный коридор образов, какой не снился вселенной Marvel с ее «Мстителями». Только здесь в один момент за тобой гонятся тираннозавр из «Парка Юрского периода» и Кинг Конг, а в другой ты уже в костюме Стального гиганта, погибая, уходишь под раскаленную лаву с каноническим жестом Арнольда Шварценеггера из финала «Терминатора-2».

«Первому игроку приготовиться»

Совершенно разные образы схлопываются в одной точке, образуя новые, невиданные ранее, химические соединения и аккумулируя восторг фанатов десятков разных произведений в одном фильме. Разница еще и в том, что в «Первом игроке» любой из известных нам культурных героев не отдельный персонаж, а продолжение нашего собственного «я». Отсюда самый смелый и поразительный аттракцион «Первого игрока» – проникновение уже не в отдельного персонажа, а в фильм целиком, а именно в «Сияние». Шедевр Стэнли Кубрика волей Эрнеста Клайна (автора одноименного романа и соавтора сценария) и Стивена Спилберга становится отдельным уровнем игры. Ты можешь не просто пережить все его ужасы от первого лица, но и предложить свои правила. Переписать фильм, как тебе вздумается. Отпустить воображение, нарушить все правила – иначе головоломку не решить. Подобная вольность в обращении с объектом мирового наследия легко спутать с кощунством, но на самом деле именно так выглядит высшее проявление любви и уважения.

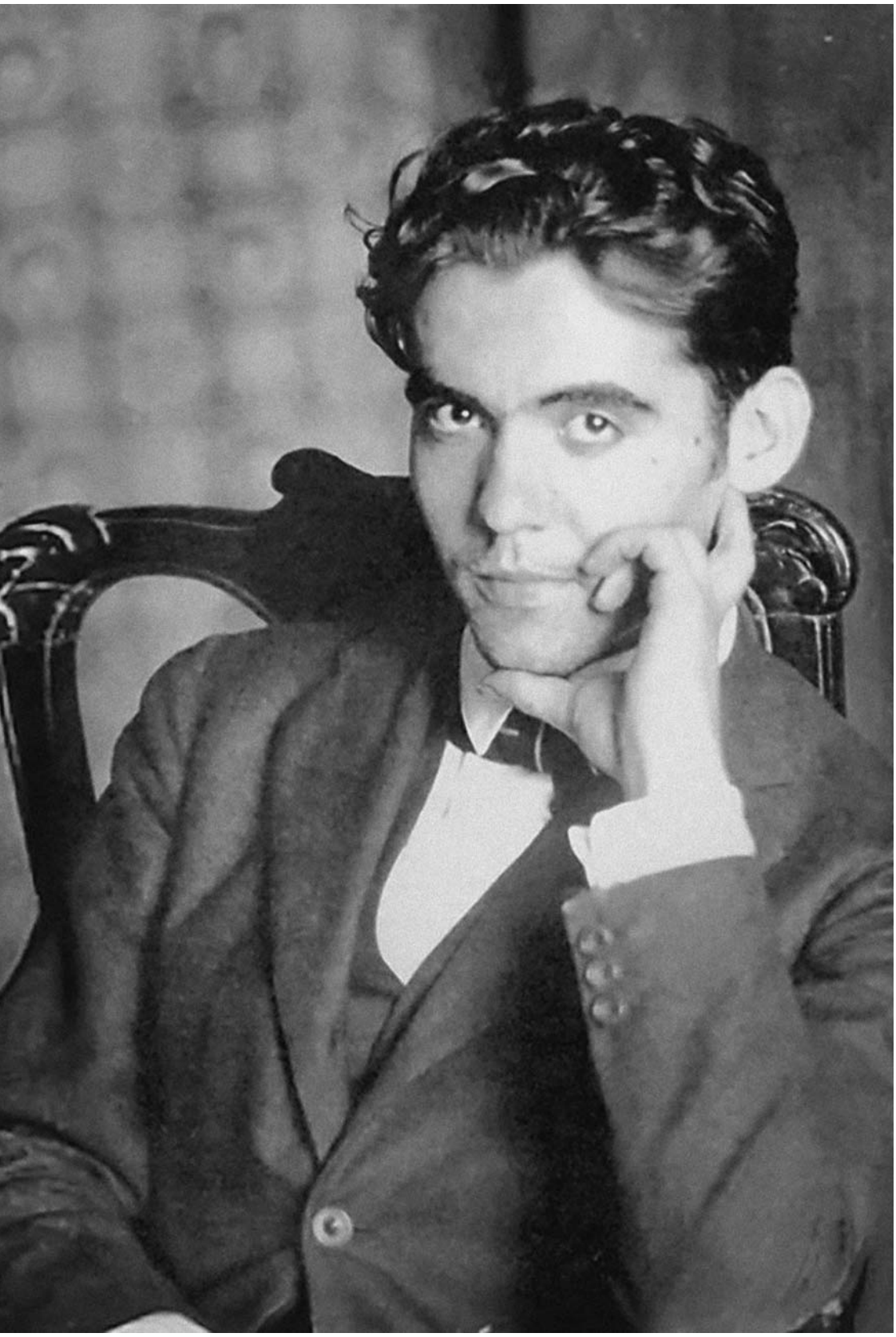
Спилберг, хоть и сам киноман, игроман и фанат с более чем полувековым стажем, не Джей Джей Абрамс, с аккуратностью отличника сдувающий пыль с хитов прошлого. Спилберг – один из отцов-основателей той массовой культуры, какой мы ее знаем. Полноправный соавтор современности. А потому его фильм, будучи бесконечным набором цитат, в первую очередь остается фильмом Спилберга. «Первый игрок» – это не только сумма всех удовольствий, которые успело накопить человечество за последние три с лишним десятка лет. И не просто остроумная игра на поле ностальгии, как какие-нибудь «Стражи Галактики». В глубине «Первого игрока» лежит куда более серьезный конфликт, чем линейная погоня Парсифаля за

тремя ключами от «пасхалки». Это гимн автору, зрителю, а значит, и искусству кино.

Спилбергу, кажется, чужды социальная критика и боязнь будущего, да и антиутопия не его жанр. Его дело не учить нас жизни, а создавать миры. Родителей Уэйда не оживить, последствия неразумной деятельности человечества не обратить вспять. Но что Спилберг умеет лучше всех – даже заядлого хейтера хотя бы на миг превратить в фаната. Заставить опустить пистолет, поднять уголки губ вверх впервые в растроганной – а не презрительной – улыбке.

Если попробовать представить себе зрителя с абсолютно чистым восприятием, не знакомого с контекстом (есть же в конце концов те, кто никогда не слышал о Питере Паркере и Бэтмене, что уж говорить о «Сиянии»), он увидит в «Первом игроке» историю сложного взаимоотношения творца и зрителя. В этой иерархии нет главного. Они неделимы. Без художника ничего не выйдет. Но и без публики кино не оживет. Между режиссером и фанатами рождается напряжение – тот ток, который мы называем искусством.

Выход из кинотеатра с фильма «Первому игроку приготовиться» подобен тому ощущению, какое испытывает Уйэд, снимая VR-шлем. Да, реальность по-прежнему единственное, что реально. Никакому кино ее не победить. Но ведь между реальностью до и после просмотра такого фильма нет ничего общего. ◆



Федерико Гарсиа Лорка

ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЛУНУ

Сценарий короткометражного фильма

Перед вами первый русский перевод сценария, написанного Федерико Гарсиа Лоркой в Нью-Йорке в 1929 году. В России, в отличие от Европы и Америки, этот сценарий практически не знаком читателям, да и специалисты редко обращаются к нему. Несколько лет я занимался поиском и переводом малоизвестных текстов поэта и случайно нашел «Путешествие на луну»[1].

Принято считать его своеобразным ответом на «Андалузского пса» Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, который поэт воспринял как оскорбление. Но даже если негодование и послужило первоначальным творческим импульсом, не менее важно рассмотреть этот сценарий в контексте путешествия поэта в США и в тесной взаимосвязи с книгой стихов «Поэт в Нью-Йорке», пьесами «Публика», «Когда пройдет пять лет», а также с написанными Лоркой еще до той поездки произведениями — в том числе с «Одой святейшему таинству алтаря» и «Одой и бурлеском о Сезострисе и Сарданапале», отразившими творческий и душевный кризис, пережитый поэтом в 1928—1929 годах.

Сюрреализм интересовал поэта как метод, он осваивал предложенные им художественные приемы и образность. Но Лорка не принимал отказа сюрреалистов от гуманистических ценностей, принципиально не соглашался с их идейными установками и философией. Так, отсылая своему другу Себастьяну Гашу два стихотворения в прозе — «Самоубийство в Александрии» и «Утонувшая пловчиха», — он писал: «Мой дорогой Себастьян! Посылаю тебе две поэмы. Мне хотелось бы, чтобы они тебе понравились. Они отвечают моей новой духовной манере: чистая эмоция без плоти, освобожденная от контроля логики, но — внимание, внимание! — со строжайшей поэтической логикой. Это не сюрреализм — внимание! — их освещает самое ясное сознание»[2]. Поэтому и «Путешествие на луну» так отличается от «Андалузского пса». Это не бессознательный поток образов: в нем ясно прослеживается сюжет, последовательно ведущий к неумолимой трагической развязке.

Павел Алешин

←
Федерико Гарсиа Лорка

1. http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/viaje_a_la_luna.htm

2. *Гарсиа Лорка Федерико.* Об искусстве. М., 1971. С.172–173.

1

Белая кровать на фоне серой стены. На одеялах начинают танцевать цифры 13 и 22. Сначала цифр всего две, затем их становится все больше, пока они не заполняют кровать, как маленькие муравьи.

2

Невидимая рука срывает одеяла.

3

Быстро бегут большие ноги в носках с узором из черных и белых ромбов.

4

Испуганное лицо, глаза неподвижно смотрят в одну точку. Лицо растворяется, и появляется голова из медной проволоки на фоне воды.

5

Наложенные одна на другую кричащие надписи: *Socorro Socorro Socorro*, перемещающиеся по экрану то вверх, то вниз на фоне женского лона.

6

Камера движется по длинному коридору, в конце которого окно.

7

Вид ночного Бродвея, где всё нервно подергивается туда-сюда. Он растворяется в предыдущей экспозиции.

8

Шесть ног колеблются с огромной скоростью.

9

Ноги растворяются в группе трепещущих рук.

10

Трепещущие руки растворяются в наложенных друг на друга кадрах с плачущим мальчиком.

11

И этот плачущий мальчик растворяется в наложенных друг на друга кадрах с бьющей его женщиной.

12

Это избиение вновь растворяется в длинном коридоре, по которому быстро несется камера.

13

В конце – крупным планом глаз на фоне наложенных друг на друга кадров с рыбами. Эта экспозиция растворяется в следующей.

14

Быстрое падение с американских горок в синий цвет с наложенными друг на друга надписями: *Socorro Socorro*.

15

Каждая надпись *Socorro Socorro* растворяется в отпечатках ног.

16

И каждый отпечаток ног растворяется в шелковичном черве на листочке на белом фоне.

17

Из шелковичных червей возникает большая мертвая голова, и из большой мертвой головы – небо с луной.

18

Луна уменьшается, появляется нарисованная голова, которую рвет, она открывает и закрывает глаза и растворяется…

19

…в двух мальчиках, идущих и поющих с закрытыми глазами.

20

Головы поющих мальчиков покрыты чернильными пятнами.

21

Белая поверхность, на которую низвергаются брызги чернил. (*Все эти кадры сменяются быстро и ритмично.)* Тут же надпись: *No es por aquí*[1].

22

Дверь.

23

Входит мужчина в белом халате. С противоположной стороны входит юноша в купальном костюме с узором из больших черных и белых квадратов.

24

Крупный план костюма превращается в наложенные друг на друга кадры с рыбой.

1. Это еще не всё (с *исп.*).

25

Мужчина в халате предлагает юноше костюм Арлекина, но тот отказывается. Тогда мужчина в халате хватает его за горло, юноша кричит, но мужчина в халате затыкает ему рот костюмом Арлекина.

26

Крупный план рук, сжимающих костюм Арлекина.

27

Он растворяется в наложенных друг на друга изображениях морских змей из аквариума, а те – в изображениях крабов из того же аквариума, а те – в изображениях других рыб. Все эти смены кадров в одном ритме.

28

Крупный план живой рыбы, которую сжимает чья-то рука, пока рыба не умирает. Рука подносит рыбу к открытому рту, который поглощает собой объектив.

29

Внутри рта появляются крупным планом две рыбы, дергающиеся в агонии. Они превращаются в калейдоскоп, в котором сто рыб, дергающихся и бьющихся в агонии.

30

Надпись: *Viaje a la Luna*[2]

Квартира. Две женщины, одетые в черное, сидят и плачут, опустив головы на стол. На столе горит лампа. Они поднимают руки к небу. Их изображения по пояс, вместе с руками. Их волосы закрывают лица, а их руки скрючиваются, как проволока.

31

Женщины опускают руки и поднимают их к небу.

32

На стол падает лягушка.

33

Наложенные друг на друга крупные кадры с лягушкой на фоне неистово трепещущих орхидей. Исчезают орхидеи, и появляется огромная нарисованная голова женщины, которую рвет, она показана то в позитиве, то в негативе, то в позитиве, то в негативе, изображение меняется очень быстро.

2. Путешествие на луну (с *исп.*).

34

Дверь с силой закрывается, и затем еще одна, и еще одна, и еще одна, на фоне наложенных друг на друга кадров с женщинами, опускающими и поднимающими руки.

При закрытии каждой двери появляется надпись: *Elena Helena elhena eLHeNa.*

35

Женщины быстро направляются к двери.

36

Камера быстро и ускоряясь спускается по лестницам, затем в наложенных друг на друга кадрах она же поднимается по лестницам.

37

Камера опускается и опускается в трех наложенных друг на друга изображениях.

38

Наложенные друг на друга кадры с решетками на фоне надписи: *Muerte de Santa Rodegunda*[3].

39

Женщина в трауре падает с лестницы.

40

Она же крупным планом.

41

Другое ее реалистическое изображение. Она с платком на голове, накинутым на испанский манер. Кадры с ее кровоточащим носом.

42

Наложенные друг на друга кадры с ее головой лицом вниз растворяются в нарисованных объемно венах и толстых крупинках соли.

43

Камера внизу фокусируется и поднимается по лестнице. Наверху появляется обнаженная фигура юноши. Его голова – как у анатомических манекенов: с мускулами, венами и сухожилиями. Кровяная система нарисована на его теле. Он тащит за собой костюм Арлекина.

44

Видна половина его тела. Он смотрит из стороны в сторону. И растворяется в ночной улице.

3. Смерть святой Родегунды (с *исп.*).

45

На ночной улице три типа в пальто, кажущиеся замерзшими. Они поднимают воротники своих пальто. Один смотрит на луну, поднимая голову, и на экране появляется луна. Другой смотрит на луну, и крупным планом появляется голова птицы, которой сжимают горло, пока она не умирает перед объективом. Третий смотрит на луну, и на экране появляется нарисованная луна на белом фоне, растворяющаяся в появившемся женском лоне, а оно растворяется в кричащем рту.

46

Трое бегут по улице, скрываясь.

47

На улице появляется мужчина с обнаженными венами и застывает, будто распятый. Он приближается прыжками.

48

Он растворяется в кресте на фоне трех наложенных друг на друга кадров с быстрыми поездами.

49

Поезда растворяются в наложенных друг на друга кадрах играющих на пианино рук.

50

Предыдущая экспозиция растворяется в баре, где находятся несколько юношей, одетых в смокинги. Официант наполняет их бокалы вином, но они не могут поднести их к своим ртам. Бокалы становятся тяжелыми и бьются в агонии сна. Входит девушка, почти обнаженная, и Арлекин, и они танцуют, их танец показан в замедленной съемке. Все пытаются выпить вина, но не могут. Официант не прекращает доливать вино в бокалы, остающиеся полными.

51

Появляется мужчина с венами, жестикулируя и подавая отчаянные знаки, его движения полны жизни и быстры. Все остаются в сонном состоянии.

52

Голова удивленно смотрит. Она приближается к экрану и растворяется в лягушке. Мужчина с венами сдавливает лягушку пальцами.

53

Появляются губка и перевязанная голова.

54
Они растворяются в улице. Девушка, одетая в белое, прячется вместе с Арлекином.

55
Появляется голова, которую рвет. И затем всех людей в баре рвет.

56
Кадр растворяется в лифте, где рвет маленького мальчика-негра. Девушка и Арлекин заходят в лифт.

57
Они поднимаются на лифте и обнимаются.

58
Крупный план страстного поцелуя.

59
Юноша кусает девушку в шею и жестоко теребит ее волосы.

60
Появляется гитара. И рука быстро перерезает струны ножницами.

61
Девушка защищается от юноши, а тот с неистовством дарит ей глубокий поцелуй и кладет большие пальцы ей на глаза, словно желая погрузить их в них.

62
Девушка кричит, и юноша оборачивается, снимает пиджак и парик, и оказывается, что это человек с венами.

63
Тогда девушка превращается в гипсовый бюст, и человек с венами страстно его целует.

64
Виден гипсовый бюст со следами губ и рук на нем.

65
Поднимаются слова: *Elena elena elena elena.*

66
Эти слова растворяются, и появляются краны, из которых сильно льется вода.

67

И эти краны превращаются в мертвого человека с венами, лежащего на разбросанных газетах и рыбах.

68

Появляется кровать, и руки накрывают мертвого покрывалом.

69

Входят юноша в белом халате и резиновых перчатках и девушка, одетая в черное.

Они рисуют чернилами усы ужасной голове мертвеца. И, смеясь, целуются.

70

Вокруг них возникает кладбище, и видно, что они целуются над могилой.

71

Крупным планом пошлый кинематографический поцелуй.

72

И в конце луна и деревья качаются на ветру. ◆

1929

Перевод с испанского Павла Алешина

Иштван Сабо. Ретроспектива

Немецкая трилогия:

«Мефисто» «Полковник Редль» «Хануссен»

17-19 мая

к/т «Октябрь»

Q&A с режиссером

расписание на сайте karofilm.ru

18+

Карофильм

искусство кино

Институт Балашши
Венгерский культурный, научный и информационный центр в Москве

FILM
by Samuel Beckett

Лев Наумов

ФИЛЬМ «ФИЛЬМ»

Коллизия литературы и кино

«Фильм»
Film
Автор сценария Сэмюэл Беккет
Режиссер Алан Шнайдер
Оператор Борис Кауфман
Художник Барр Шмидт
В ролях: Бастер Китон, Нелл Харрисон, Джеймс Карен, Сьюзен Рид
Evergreen
США
1965

Сэмюэла Беккета называют «последним великим писателем XX века», «последним гением», «последним модернистом». Его единственный кинематографический опыт – фильм «Фильм». Подобные (типологические) названия Беккет практиковал нередко. Свой сборник стихов он озаглавил «Стихи». В одном из его произведений исполняется песня «Песня». Есть пьеса «Пьеса»[1] (1962–1963), «Отрывок монолога» (1979), а также два «Действия без слов» (1956). Во всех этих текстах автор проблематизирует видовые особенности того или иного типа словесности. А «Фильм» исследует собственно природу кино.

Эта картина имеет особое значение как своего рода точка пересечения или даже столкновения истории литературы с историей кино. «Фильм» – одна из самых захватывающих модернистских культурных коллизий.

Словесность XX века перестала (в самых важных своих образцах) быть сферой миметического искусства, которое возникло в результате восприятия мира как познаваемого или, по крайней мере, рационально объяснимого.

Дебютировавший в 1929 году Сэмюэл Беккет неукоснительно двигался к минимализму, малословию, а также использовал все больше внеязыковых средств. Уже как зрелый автор он создает предельно лапидарные тексты, а в качестве итоговой работы видит чистый белый лист.

Понимая, что современная литература не может ограничиваться только словом, Беккет был чрезвычайно заинтересован новыми медиа и увлекался техническими новинками. Его работа с радиотеатром может стать темой для отдельного разговора. А пьесу

1. В оригинале – Play (1962–1963), что, к сожалению, согласно сложившейся традиции принято переводить как «Игра». Корректность подобного перевода не бесспорна. Но приходится признать, что такая смысловая метаморфоза касается не только русского перевода: на немецком языке произведение известно как Spiel («Игра»), на португальском все-таки Peça, на итальянском Commedia.

«Квадрат» он писал специально для телевидения, в котором видел огромный творческий потенциал. Она задумывалась как визуально-шумовая, то есть как «прощание» со словом, и стала экспериментом, в ходе которого драматург прощупывал возможности новой для себя среды. Неожиданностью для него стало то, что кинескопы бывают цветными и черно-белыми. В результате написал «Квадрат-2», адаптированный для передачи изображения в оттенках серого, поскольку при отсутствии языковых средств именно цвет становился важным выразительным инструментом.

«Фильм» – один из наиболее скрупулезных экспериментов Беккета за пределами литературы. Жиль Делёз назвал эту работу величайшей ирландской кинокартиной.

Зарождение «Фильма»

Барни Россету, одному из самых радикальных и авантюрных американских книжных издателей – главе культового Grove Press, – пришла идея продюсировать несколько фильмов по сценариям авторов, чьи книги он публиковал. В его издательском пакете числились Уильям Берроуз, Генри Миллер, Хорхе Луис Борхес, Дэвид Лоуренс и другие.

Прежде чем купить Grove Press, Россет был кинопродюсером. Правда, его опыт ограничивался единственной крупной работой – документальной лентой Лео Гурвица «Странная победа» (1948), посвященной проблеме расизма в послевоенной Америке. Этот фильм не мог удовлетворить амбиции Россета, и он задумал триумфальное возвращение в кино: в начале 1963 года он разослал письма своим авторам, список которых впечатляет: Сэмюэл Беккет, Эжен Ионеско, Маргерит Дюрас, Ален Роб-Грийе, Гарольд Пинтер, Жан Жене, Норман Мейлер. Вероятно, были и другие.

Кто-то отказался сразу, кто-то начал переговоры. Но свое согласие Россету первым дал именно Беккет. Видимо, он ждал такого предложения всю жизнь. Грезил кино еще в 1934 году и даже собирался отправиться в Москву, чтобы учиться у Эйзенштейна и Пудовкина. Эйзенштейн тогда не ответил на письмо будущего лауреата Нобелевской премии по литературе. Не увенчались успехом и более поздние попытки Беккета променять словесность на кинематограф. Однако книга Арнхейма «Кино как искусство» неизменно лежала на его столе еще с тех времен, когда ее, запрещенную и уничтожаемую нацистами, было не так легко добыть.

Тяга Беккета к визуальному возникла очень рано. Поразительно, до какого уровня детализации доходит автор, описывая аскетичный мир своих пьес. Богатый зрительный инструментарий сразу вошел в число отличительных черт его драматургии, невиданной прежде. В этом отношении он был последователем визуального писателя Джойса, с которым его связывала многолетняя дружба[2]. Рассуждая о романе «Улисс», Беккет подчеркивал, что его нужно «не читать, а смотреть».

2. Бытует мнение, что Беккет был секретарем Джойса, но сам он это многократно отрицал. История их отношений несколько сложнее. См., например, документальный фильм «В ожидании Беккета» (Waiting for Beckett; 1993, режиссер Джон Райли).

С самого начала драматург интересовался механикой, философией и этикой визуального восприятия. Эту проблематику он затрагивает уже в первой[3] и самой известной пьесе «В ожидании Годо» (1948–1949).

В л а д и м и р. Вот я думаю… давно думаю… все спрашиваю себя… во что бы ты превратился… если бы не я… (*Решительно*.) В жалкую кучу костей, можешь не сомневаться.

Э с т р а г о н (*задетый за живое*). Ну и что?

В л а д и м и р (*подавленно*). Для одного человека это слишком. (*Пауза*. *Решительно*.) А с другой стороны, вроде, кажется, сейчасто чего расстраиваться попусту. Раньше надо было решать, на целую вечность раньше, еще в 1900 году.

Э с т р а г о н. Ладно, хватит. Помоги мне лучше снять эту дрянь[4].

В л а д и м и р. Мы с тобой взялись бы за руки и чуть не первыми бросились бы с Эйфелевой башни. Тогда мы выглядели вполне прилично. А сейчас уже поздно – нас и подняться-то на нее не пустят.

Здесь проблемы героев латентно позиционируются относительно фундаментальных вопросов «новой эпохи», рождение которой Беккет связывает с концом XIX века.

В конце первого действия Владимир говорит мальчику, служащему у Годо: «Передай ему… Передай ему, что ты нас видел… Ведь ты нас видел, правда?» Тот подтверждает и быстро уходит. Важно, что утвердительный ответ маленького посланника становится для героя куда более убедительным доказательством его собственного существования, чем, например, факт мышления. Собственно, важный аспект театра Беккета состоит в преимуществе визуального над абсурдистскими диалогами.

В финале «Пьесы» персонаж М говорит: «Один только глаз. Без рассудка. Смыкающий и размыкающий веки. Неужто меня всего лишь… Неужто меня всего лишь… Видят?» М будто расстроен, не согласен или отказывается довольствоваться тем, как его воспринимают.

«Пьеса» написана в то же время, когда Беккет начал работу над своим главным произведением, посвященным проблематике визуального.

Он принялся за сценарий «Фильма» 5 апреля 1963 года и написал его за несколько дней. Вторая версия текста была закончена и отправлена Россету 22 мая. Именно этот вариант и был опубликован впоследствии. К тому времени Пинтер и Ионеско тоже подтвердили свою готовность участвовать в проекте, но Беккет все-таки шел с опережением. Впрочем, это не было проблемой, поскольку Россет собирался выпустить несколько кинолент. Тогда еще никто не знал, что все средства будут потрачены на «Фильм».

Выбор ключевых членов съемочной группы проходил тяжело и, с одной стороны, был похож на игру в кости, в которой Беккет и Россет постоянно проигрывали. С другой стороны, эта работа напоминала сборку паззла, где каждое место мог занять строго

3. Формально это третья пьеса автора, но две написанные ранее были опубликованы значительно позже.

4. Речь о ботинках.

предопределенный человек. Без проблем удалось определиться лишь с режиссером. Беккет предложил американского театрального режиссера Алана Шнайдера, и тот согласился незамедлительно.

Шнайдер был признанным специалистом по современной драме. Это он впервые перенес на американские подмостки «День рождения» Гарольда Пинтера, «Развлекая мистера Слоуна» Джо Ортона и другие. Зачастую источниками его вдохновения становились постановки европейских театров. Впрочем, он торил дорогу и передовой американской драме, поставив, например, «Кто боится Вирджинии Вулф?» Эдварда Олби.

Беккет и Шнайдер были знакомы давно: американскую премьеру «В ожидании Годо» также ставил Шнайдер. Она состоялась в Майами в январе 1956 года в театре Coconut Grove Playhouse.

Это был оглушительный провал. Публика, состоящая из местных гедонистов и туристов-курортников, не желала воспринимать беккетовский трагизм. Рецензии были негативными, авторы же положительных откликов вменяли отношениям Владимира с Эстрагоном гомосексуальный подтекст. И все же спектакль имел большое значение. Его посетил Теннесси Уильямс и, потрясенный увиденным, способствовал популяризации ирландского драматурга в США.

Впрочем, важнее другое. Беккет недолюбливал самую первую постановку «В ожидании Годо», состоявшуюся в Париже в январе 1953-го. А спектакль Шнайдера ему почему-то очень нравился, и это стало началом дружбы.

Вопреки провалу пьесу почти сразу пригласили на Бродвей. Быть может, в том заслуга Уильямса. Спектакль в постановке Герберта Бергова в 1956 году шел с огромным успехом. Однако, увидев работу Бергова, Беккет потребовал, чтобы пригласили Шнайдера с его спектаклем из Майами. По счастью, на успехе пьесы рокировка режиссеров не сказалась. И с нью-йоркского «В ожидании Годо» началась мировая слава Беккета.

Почему драматург так ценил Шнайдера? Вероятно, из-за его отношения к тексту. Сам Шнайдер не раз повторял, что видит главный смысл своей деятельности в служении драматургии Беккета.

Был между ними и сложный эпизод, связанный с постановкой «Пьесы». В ее финале есть ремарка из двух слов: «Повторить пьесу». После того как артисты произнесли текст пьесы, они должны были сделать это еще раз, с начала до конца. Беккет настаивал, чтобы во время повтора исполнители играли в нарочито ускоренном темпе[5]. Продюсеры категорически были против, потому что зрители уйдут из зала. Шнайдер тогда не защитил чудаковатый замысел Беккета. До конца дней режиссер считал это предательством и повторял жене, что больше он своего автора не ослушается. Быть может, после того случая Шнайдер стал самым верным солдатом Беккета.

Сценарий «Фильма» написан чрезвычайно подробно[6]. В нем четырнадцать эпизодов, действие которых происходит на улице, на

5. В техническом комментарии к тексту Беккет предлагает варьировать количество света и порядок реплик, но, посмотрев, как это было сделано в лондонском и парижском театрах, он разочаровался в таком подходе. Потому драматург хотел, чтобы в Америке исполнители изменили темп.

6. *Беккет С.* Фильм. – В кн.: *Беккет С.* Про всех падающих. М., «Текст», 2012.

Александр Родченко. Фотомонтаж для статьи Льва Кулешова в журнале «Кино-фот», 1922, № 3

лестнице (в подъезде) и в комнате. Привычные для Беккета драматургические средства: детальные постановочные комментарии со схемами перемещения героев и камеры, указание масштабов и расстояний с точностью до ярда. Собственно, Беккет поступал так всегда[7], но для кино его комментарии стали более детальными. И выполнять их следовало неукоснительно. Поэтому для работы нужен был Шнайдер.

«Фильм» исследует природу киноискусства. А ключевые участники проекта непосредственного отношения к кино не имели: книжный издатель в качестве продюсера, писатель в качестве сценариста, театральный режиссер в качестве постановщика. Почти перед самым началом съемок, 15 марта 1964 года, драматург писал Шнайдеру: «Меня переполняет ужас в связи с замыслом «Фильма». Ты очень поможешь мне, если со мной поговоришь»[8]. Шнайдер с трудом мог это сделать, поскольку и сам пребывал в панике. Более того, режиссер много раз говорил Россету, что хотел бы отказаться от участия, но только не знает, как сообщить об этом Беккету.

Все это сыграло с картиной злую шутку. Несмотря на высочайший профессионализм участников, каждый из них действовал «против» кино.

Необходим был точный выбор оператора. Согласно замыслу Беккета камера должна запечатлевать действие от первого лица, так что сразу возникла кандидатура Артура Джей Орнитца, снявшего подобным образом несколько фильмов и даже номинировавшегося на «Оскар». Не вникая в содержание, Орнитц отказался, сославшись

7. В качестве характерного примера см. технические комментарии к той же «Пьесе».

8. См.: No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider. Harvard University Press. 1998.

на занятость. Тогда был предложен Хаскелл Уэкслер – специалист по съемке с рук и давний друг Россета. Он тоже оказался ангажирован для других проектов. Вероятно, Уэкслер не пожалел о своем отказе, ведь совсем скоро он снял культовую экранизацию пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?», переключился на работу режиссера и стал лауреатом двух «Оскаров».

Скудные связи Россета в кино иссякли. Но возникла кандидатура Бориса Кауфмана, которого продюсер предложил исключительно потому, что тот снял любимые им фильмы Жана Виго[9]. Кауфман тоже был занят, но, поскольку вариантов более не оставалось, Беккет и Россет решили идти до конца, чтобы заполучить его. Ради участия Кауфмана съемки перенесли на июль 1964 года.

В ходе работы Кауфман возвращал Беккета и Шнайдера с литературных небес на кинематографическую землю. Кроме того, его участие создавало таинственную формальную связь «Фильма» с такими хрестоматийными образцами советской документалистики, как «Киноглаз» (1924) и «Человек с киноаппаратом» (1929), поскольку авторами последних выступали родные братья Бориса – режиссер Дзига Вертов и оператор Михаил Кауфман. Основательные параллели, связывающие эти картины, касаются ключевого визуального образа: крупного плана глаза, причем именно правого (фото 1–3). Кроме того, «Человек с киноаппаратом» начинается с авторского комментария: «...Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы». Удивительно, но именно отделение кино от театра и литературы, а также представление инвариантов разных видов искусства стали целью и для «Фильма».

Бастер Китон

Следующая проблема – выбор актера на главную роль. В качестве наиболее подходящего кандидата рассматривали Чарли Чаплина. По слухам, тот будто заявил, что не снимается в картинах по чужим сценариям, даже если их автор – лауреат Нобелевской премии. Похоже, эти слова относятся уже к мифологии «Фильма», поскольку премию драматург получил через пять лет после выхода ленты.

Роль предложили театральному актеру Зеро Мостелу. Именно он играл Эстрагона в бродвейском спектакле «В ожидании Годо» и в его телевизионной адаптации, поставленной Шнайдером. Как и в случае с Чаплином, участие Мостела могло придать «Фильму» дополнительный смысл: его имя находилось в одиозном «черном списке» Голливуда. Зеро отказался, хоть и был для драматурга и режиссера «своим».

Следующим был Джек Макгоурен, известный именно как исполнитель ролей в пьесах Беккета. Его Лаки в лондонской постановке «В ожидании Годо» считают едва ли не образцом актерской работы.

9. «По поводу Ниццы» (1930), «Тарис, король воды» (1931), «Ноль за поведение» (1933), «Аталанта» (1934).

На Макгоурена Россет и Беккет рассчитывали уже всерьез, и, когда узнали, будто его зовут в какой-то голливудский фильм, вновь были готовы перенести начало съемок. В большое кино Макгоурена приглашали не так часто, но на 1964 год по иронии судьбы выпало небывалое количество предложений, включая маленькую роль в «Докторе Живаго» Дэвида Лина. Макгоурен поставил группу в весьма трудное положение, отказавшись практически перед самым началом съемок.

Кто первым предложил Бастера Китона? В постановке Шнайдера «Кто боится Вирджинии Вулф?» был занят Джеймс Карен – большой друг Китона. По одной из версий, именно он посоветовал режиссеру обратиться к Китону. По другой – Шнайдер никогда не забывал об артисте с тех пор, как ему пришла в голову идея привлечь Китона на роль Лаки в бродвейскую постановку «В ожидании Годо». Блистательный и филигранный выбор. Образ «счастливчика» фантастически резонировал его «каменному лицу». По слухам, артист тогда отказался из-за того, что ему не понравилась пьеса. На деле он ее совершенно не понял. Впрочем, Шнайдер приводит третью версию: Китона предложил Беккет.

Эту историю старательно запутывал сам драматург, нередко повторявший, что до «Фильма» он Китона не видел ни на экране, ни на сцене. Разумеется, это не так. Все дело в сложных отношениях, которые установились на площадке[10].

Живая легенда экрана в картине, посвященной проблеме визуального восприятия, получала еще одно семантическое измерение, связанное с тем, что в «Фильме» главного героя вплоть до последней сцены не показывают анфас. Иными словами, Китон оказался лишенным своего главного оружия – «каменного лица», ради которого его, как правило, другие режиссеры и приглашали.

Надо сказать, что актер согласился нехотя. Сценарий ему решительно не понравился, как и пьеса «В ожидании Годо». Китон не понимал рафинированного интеллектуального сюжета. Впрочем, быть может, до съемок он и не вчитывался в текст, хотя дал согласие. Почему? Китон наверняка рассудил, что неплохо завершить карьеру работой с выдающимися профессионалами. Это был скорее финальный жест, нежели собственно желание сниматься. Вторая причина – деньги. Китон назвал Россету внушительную сумму в качестве гонорара. Отчасти и поэтому головокружительная инициатива издателя закончилась только одной работой в кино.

Китон, человек, во многом определивший, что такое кино, оказался в картине, которую не понимал. При этом он все же иногда давал советы в духе: мы всё делали не так на моей студии в 1927 году[11].

Между актером и режиссером сразу разверзлась пропасть непонимания. Шнайдер настаивал: Китону следует «быть естественным». Актер возмущался: «Попробуй быть естественным, когда камера снимает тебя только сзади!»

10. История непростых отношений Беккета, Шнайдера и Китона легла в основу пьесы канадского драматурга Шери Макдоналда «Каменное лицо». Макдоналд приходил на съемочную площадку и был непосредственным свидетелем происходящего.

11. См.: *Schneider A.* On Directing Samuel Beckett's Film. Hastings-on-Hudson. 1969. Стоит обратить внимание на год, который, по воспоминаниям Шнайдера, называл Китон.

Доктрина «Фильма»

«Фильм» не имеет отношения к абсурдизму. Подобно интеллектуальным романам, это произведение имеет ясный философский базис, а также биографическую подоплеку. Важнейшим его вдохновителем следует назвать Джорджа Беркли. Недаром его слова «Существовать – значит быть воспринимаемым» взяты в качестве эпиграфа к сценарию. «Быть» – это являться субъектом чьей-то перцепции. Беккета в этой проблематике занимали не только этический и идеологический, но и технический аспекты. Безотносительно к тому, что он был одержим природой образа, в том числе и визуального, его интересовали медиа, в которых эти образы могли существовать. «Фильм» увлекал автора и как новый формат, как способ записи и визуализации мысли, как средство расставания со словом.

Некая фиксация, «запись» и обращение к записанному – важный процесс и одновременно прием в эстетике Беккета. Повтор текста в «Пьесе» – это образ, можно сказать, перемотки и воспроизведения с некоего умозрительного носителя. Умозрительного потому, что сцена сама по себе обретает свойства медиа. В этом заключалась для Беккета новация, ведь в более раннем произведении – «Последней ленте Крэппа» (1958) – герой взаимодействовал еще с привычным физическим носителем: пытаясь сдерживать слезы, он перематывал свою жизнь, записанную на пленку для бобинного магнитофона.

Для Беккета фиксация на механическом или электрическом устройстве была сопряжена с болью и страданием. Именно здесь, в частности, кроется биографическая подоплека «Фильма»: еще до вручения Нобелевской премии автор требовал, чтобы на интервью с ним журналисты приходили без магнитофонов и фотоаппаратов. Читая интервью драматурга, следует помнить, что зачастую «его» реплики написаны журналистами по памяти.

Итак, в центре картины проблема болезненности зрительного восприятия. Невзирая на то что эра звуковых фильмов началась еще в 20-е, Беккет задумал картину немой. В этом состоял дополнительный вызов самому себе, поскольку он неоднократно повторял, что не верит в выразительные возможности немого кино, будучи поклонником и энтузиастом звукового. Однако в «Фильме» нет иного языка, кроме визуального. Отсутствуют интертитры, картина не нуждается в переводе и универсальна.

В литературе абсурда герои оказываются в обстоятельствах, исключающих возможность конструктивного и целенаправленного действия. А «Фильм» представляет собой интеллектуальный рассказ с элементами детектива, ведь большая часть действия – это погоня.

Некий E преследует некоего O – так обозначены главные герои в оригинальной англоязычной версии. В переводе на русский язык им соответствуют буквы Г и О – «глаз» и «объект» (eye и object в подлиннике). Здесь очевидна еще одна сквозная тенденция: из произведения в произведение Беккет проводит последовательную, едва ли

не анатомическую декомпозицию человека. Так, в «Фильме» рассматривается зрение, выделяется глаз.

Большую часть времени О, которого играет Бастер Китон, находится в кадре. Это человек с портфелем и в шляпе. Г отождествляется с камерой, идущей за ним по пятам, поэтому на экране он не появляется вплоть до заключительной сцены. В финале становится ясно, что Г выглядит точно так же, как и О, а значит, разумно предположить, что преследуемый и преследователь – это одно существо. Едва ли не самая распространенная интерпретация фильма: эти персонажи – результат разделения личности на воспринимаемый объект и воспринимающий субъект. В полной мере это вряд ли справедливо, поскольку, с одной стороны, О сам по себе не утрачивает способности к перцепции себя и окружающих. С другой – природа Г представляется куда более сложной, чем обособление потенциала восприятия.

К началу съемок конкретная «биология» или «философия» упомянутого раздвоения не была ясна даже Беккету. На начальном этапе работы он думал, что один из них (вероятно, Г) представляет собой востребованный в литературе романтизма доппельгангер. Об этом можно судить по ранним наброскам сценария, в которых автор еще планировал, что картина будет звуковой, а музыкальным сопровождением станет песня Франца Шуберта «Доппельгангер». Это совсем не «монтажное» произведение не могло усилить напряженность происходящего на экране, а значит, тут важны были именно слова песни. Шуберт написал ее на стихотворение Генриха Гейне из «Книги песен», в котором речь идет о «бледном товарище»[12]. Кроме того, Г и О тогда еще не были похожи – высокий и худой преследователь гнался за низким и толстым беглецом[13].

Приехав на съемки в США 10 июля 1964 года, Беккет не объяснял происхождение преследователя даже членам съемочной группы. Вопросы к нему повторялись, но ответить на них было принципиально невозможно. За день до начала съемок – 19 июля – драматург довольно точно описал причины, а также свое настроение в интервью: «[С годами] писать мне становится не легче, а все труднее. Каждое слово – это как ненужное пятно, безмолвие и ничто»[14].

Мотив, а главное, цель погони становятся одной из важнейших загадок происходящей на экране истории. Если в финале картины можно высказать некоторые гипотезы, то поначалу зрителям совершенно не была ясна даже стратегия Г: всякий раз, когда ему удается нагнать и «заглянуть» в лицо О, это причиняет последнему боль и преследователь незамедлительно отступает. Желает ли Г доставлять страдания? Вероятно, нет. В чем же тогда его задача? Более того, если эти двое суть одно, то почему О убегает? «Фильм» не отвечает ни на один из заданных вопросов. В то же время ответы на многие из них содержатся в тексте сценария.

12. Перевод Иннокентия Анненского, давшего стихотворению название «Двойник».

13. См.: *Pountney R.* Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956–1976. Gerrards Cross: Colin Smythe. 1988.

14. См.: *Gruen J.* Beckett: Wrapping Another Enigma. – New York Herald Tribune, 1964, N 4645.

Беккет называл «Фильм» «интересным провалом» и настаивал, чтобы каждый зритель прочел сценарий.

Историк кино, режиссер и продюсер Кевин Браунлоу, неоднократно беседовавший с Беккетом, охарактеризовал эту работу как «недостаточно кинематографичную». Возможно, чтобы обострить этот момент, автор и отказался от почти утвержденного названия фильма «Глаз».

Текст против кино

То, что картина будет изрядно отличаться от сценария, Беккету и Шнайдеру стало ясно еще до начала съемок. Согласно замыслу Беккета пластика и перемещения О должны были вызывать смех, как это обычно происходило с героями Китона. Однако его персонаж в «Фильме» скорее настораживает зрителей. Общая атмосфера задумывалась как «комичная и нереалистичная». На поверку же среда, в которой существуют герои, довольно обыденна, но далека от веселья, она скорее пугает. Более того, испуг становится едва ли не ключевой тональностью происходящего.

Реакция сбитой с ног и с толку семейной пары на проносящегося мимо них О вполне ясна: они возмущены. Что же касается последовавшей за этим встречи с Г, то без прочтения текста понять ее совершенно невозможно. Происходящее на экране запутывает, а не проясняет замысел. Сначала герои показаны средним планом. Взгляд мужчины – его играет Джеймс Карен – скользит «по камере», то есть он видит Г, но почему-то никак не реагирует. Только когда и мужчина, и женщина смотрят прямо в объектив, их лица внезапно изображают ужас (фото 4).

Любой зритель воспримет это как ужас, тогда как, по Беккету, реакция пары не имеет отношения к испугу – это «мука воспринимаемости». Единственный соответствующий сценарию вывод, который неподготовленный человек может сделать, состоит в том, что объектив камеры представляет собой взгляд некоего персонажа. Сам же автор считал описанную сцену достаточно ясной и отмечал: «Цель данного эпизода… как можно раньше обнаружить невыносимую тяжесть пристального взгляда Г».

Упомянутую муку О испытывает всякий раз, когда Г удается заглянуть ему в лицо. Кстати, между столкновением пары с беглецом и встречей с преследователем происходит еще одно важное событие. Мужчина открывает рот, чтобы крикнуть что-то вслед О, чуть не сбившему их с ног. После этого можно услышать единственный звук, присутствующий в фонограмме картины: женщина прикладывает палец к губам и произносит: «Ш-ш-ш…» Она будто напоминает супругу, что они – герои немого «Фильма», а потому следует держать язык за зубами. Распространенный жест впоследствии применяли многие как указание на самоограничение в использовании выразительных средств. Так поступил, например, Тарковский в «Андрее

Рублеве» – картина черно-белая, но завершается цветными кадрами. Так и «Фильм» – немое кино, намекающее, что оно могло бы быть звуковым.

В своих произведениях Беккет крайне редко указывал конкретное время, когда происходит действие. Но «Фильм» стоит особняком и в этом смысле: Г преследует О именно в 1929 году. Более того, конкретный год фигурирует в самой ранней версии сценария, правда, тогда это был 1913-й. Почему-то конкретный исторический момент имел для автора особое значение в данном случае. Что может значить 1929 год для универсального философского сюжета, который разворачивается в картине? Важно ли, что он находится по сути на границе эры немого и звукового кино? Существенно ли, что примерно в это время несостоявшиеся кинематографические учителя Беккета – Эйзенштейн и Пудовкин, объединившись с Александровым, – опубликовали свою программную статью «Будущее звуковой фильмы. Заявка»[15], в которой поддержали новые технические возможности, но и предостерегали от злоупотребления ими. Имеет ли значение, что именно в 1929 году появились «Человек с киноаппаратом» и «Андалузский пес»?

Часто выбор года связывают с выходом романа Жоржа Батая «История глаза» (1928). Но, думаю, время действия фильма определено биографией Беккета: 1929-й – это год его литературного дебюта. Таким образом, своим «Фильмом» опытный и не имевший более иллюзий относительно выразительных средств автор обозначил творческий рестарт в новом для себя виде искусства. Это лишний раз подтверждает важность работы, а также наличие надежд, которые он с ней связывал.

Кроме прямого указания на дату, ничто более ни в картине, ни в тексте не наводит на мысли о конкретной эпохе. По содержанию ее можно было бы определить разве что с точностью до двадцати лет.

Действие первой части фильма (эпизоды 1–6 в сценарии) происходит на улице. Именно с этого группа и начала съемки 20 июля 1964 года. Как многие неопытные кинематографисты, Беккет и Шнайдер работали строго в предписанной сценарием последовательности.

В тексте автор весьма живописно изображает массовку, экипажи, велосипедистов и другие подробности жизни нью-йоркского фабричного района. В то же время на экране ничего такого нет – двигаясь вдоль стены по пустынной улице, О сталкивается с упоминавшейся семейной парой. Как отмечалось, опубликована та версия сценария, которую Беккет отправил Россету в мае 1963 года. Описанную в нем уличную сцену назовем первым вариантом. За прошедшее с тех пор время ви́дение автора существенно изменилось, в результате чего возник второй вариант. А в фильме остался третий, очень похожий на первый. Но снимать Беккет хотел именно второй, к чему группа и приступила 20 июля возле Бруклинского моста, на углу Франкфорт и Пёрл-стрит.

15. См.: *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», т. 2, 1964. «Заявка» была опубликована в 1928 году, на английский переведена в 1929-м.

Во втором варианте автору виделась «абсолютная улица» – именно так он объяснял задачу Шнайдеру и Кауфману. Двигающемуся по ней О должна была встретиться не только упомянутая чета, но и другие люди – всего семь пар. Семь – число не случайное, Беккет планировал многократно обыгрывать его в «Фильме». Некоторые семерки действительно остались в итоговой версии.

У парочек разный характер. Кроме известной четы это были нелюбящие друг друга мужчина и женщина средних лет, молодая мать с ребенком и воздушным шаром, старик и мальчик, две модницы, мужчина и инвалид в коляске, а также влюбленная молодая пара. Всех их играли бродвейские артисты, для которых имя Беккета было свято. Они покорно и слепо изображали симметричные акты обоюдного восприятия с оценкой. Например, сначала нелюбящий мужчина смотрел на женщину с отвращением, а потом – она на него. Аналогично вели себя и другие дуэты.

То, что все люди на улице существуют парами, должно было оттенять одинокое бегство О, а также намекать на то, что где-то есть и некто, жаждущий воспринимать беглеца. На бумаге и в сознании эти рассуждения могут показаться разумными. Создается впечатление, что это сделало бы первоначальную идею преследования более ясной для зрителя, но в кино «абсолютная улица» невозможна: это искусство работает только с конкретным материалом. Невозможны и люди-функции, они выглядят ходульно, особенно когда шесть таких пар движутся шеренгой по пустой мостовой. Снятые кадры сохранились, и нетрудно убедиться, что сцена не получилась. На площадке собиралось много зевак. Заходили режиссер Ален Рене, поэт Аллен Гинзберг, описавший происходящее в стихотворении «Сегодня». Это мешало работать.

Беккет и Шнайдер единодушно признали снятый материал браком. Но Беккет предложил третий вариант и даже нашел новое место для съемок – локацию у рыбного рынка на Фултон-стрит, в нескольких сотнях метров от пересечения Франкфорт и Пёрл.

Драматургу сразу понравилась огромная кирпичная стена, которую теперь можно видеть в «Фильме». Перед началом съемок он посещал Музей современного искусства («МоМА»), и, вероятно, строгая геометрия вызвала мысли о работах абстракционистов. Именно такое визуальное решение, такие ассоциации были нужны для картины. Съемки возобновились уже на следующий день.

То, что в сценарии обозначено как «фабричный район, умеренное оживление», превратилось в безлюдное пространство. Впрочем, безлюдное ли? Одна из загадок картины – человек, с третьего этажа дома смотрящий в ту сторону, откуда бежит О. Случайный зевака или артист, занятый в «Фильме»? Узнать уже никогда не удастся.

Очередное отличие фильма от текста: в руках у едва не сбитой с ног женщины нет обезьянки. Изначально появление зверька было наделено особым смыслом: Беккет считал мартышку предвестником

других животных, которые будут задействованы в третьей части картины. Кроме того, обезьянка должна была подчеркнуть еще одно важное обстоятельство: звери не чувствуют тяжести взгляда Г, не испытывают «муки воспринимаемости». В этике Беркли это значит, что они не обладают духом.

При окончательном минималистском решении уличной сцены на передний план вышли проблемы с отражением изменений динамики движения беглеца и преследователя, столь подробно описанной в тексте. Беккет многократно начинает фразы словами «Г немедленно…», но это «немедленно» в фильме совершенно не прочитывается.

Почему О проверяет пульс? Техника против текста

Действие второй части картины (эпизод 7 в сценарии) происходит на лестнице в подъезде. Суть событий здесь такая же, как и в первой части: О и Г сталкиваются с человеком «посторонним», не участвующим в погоне. В данном случае Беккет, столько раз нарушавший законы драмы, следует ее золотому правилу неукоснительно: ситуация должна повториться, чтобы потом, в третий раз, разрешиться иначе.

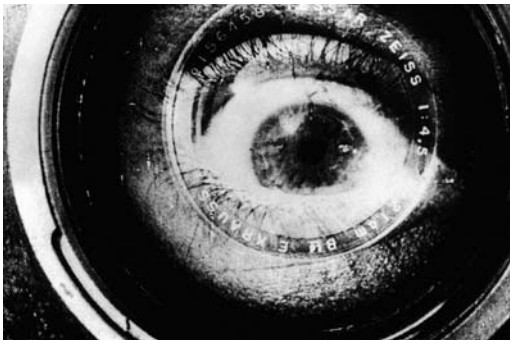
На лестнице в роли встречного выступает старушка с цветами. В отличие от прошлых эпизодов, кинематографическое воплощение сцены было не сокращено, но дополнено относительно сценария. Самая принципиальная находка состоит в том, что вбежавший в подъезд О, стоя под лестницей, проверяет у себя пульс.

Насчет этой детали отсутствуют какие-то разъяснения, это образ-загадка, но он, несомненно, может быть отнесен к числу сугубо кинематографических решений. Во-первых, так беглец удостоверяется, жив ли он, что (по Беркли) тождественно тому, воспринимаем ли он. Значит, кто-то все еще идет по следу. Только здесь зритель может понять: если О волнуется за свою жизнь, то он ведом страхом: это погоня, а не просто пробежка по городу. Во-вторых, когда герой смотрит на свою руку, изображение кажется будто бы чуть затуманенным (фото 5), поскольку камера впервые показывает то, что видит О, а не Г.

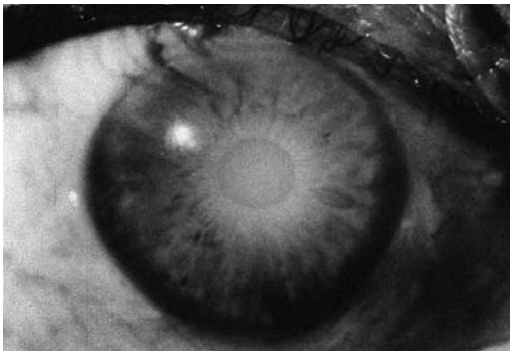
По Беккету, взгляды этих двоих должны были безошибочно различаться по «картинке», и эта техническая задача захватила его. Вообще, оказавшись на съемочной площадке, он в какой-то мере чувствовал себя престарелым мальчишкой, заветная детская мечта которого наконец сбывалась. Писатель начал увлеченно экспериментировать с линзами, объективами, камерой, желая понять, что и как работает.

Если бы впервые мутное изображение возникло, когда О посмотрел на старушку, смысл визуального искажения был бы совершенно не ясен, поскольку точно так же на нее смотрел и Г (фото 6, 7). В *тексте* автор разбирается с этим элементарно, не предвидя проблем, которые возникнут в *фильме*: если в кадр попадает О, значит, наверняка смотрит Г, тогда как искаженная картинка, да еще и без беглеца, воспримется зрителем как взгляд самого О.

1



2



3

4

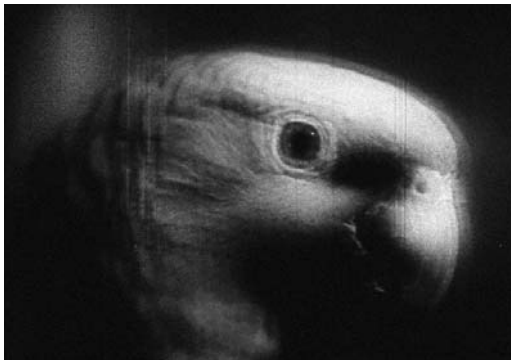
1. Плакат фильма «Киноглаз»
2. «Человек с киноаппаратом». Глаз
3. «Фильм». Глаз
4. «Фильм». Супружеская пара испытывает «муку воспринимаемости»
5. «Фильм». Проверка пульса под лестницей. Смотрит О
6. «Фильм». Старушка. Смотрит О
7. «Фильм». Старушка. Смотрит Г
8. «Фильм». Проверка пульса в комнате. Смотрит О
9. «Фильм». Попугай. Смотрит О
10. «Фильм». «Эстамп – образ Бога Отца»
11. Телль-Асмарский клад. Редкая фотография всей группы вместе, поскольку уже давно двенадцать скульптур разделены между музеями Нью-Йорка, Багдада и Чикаго. Источник: *Collon D.* Ancient Near Eastern Art. University of California Press. 1995
12. «Фильм». Глаз рыбы

5

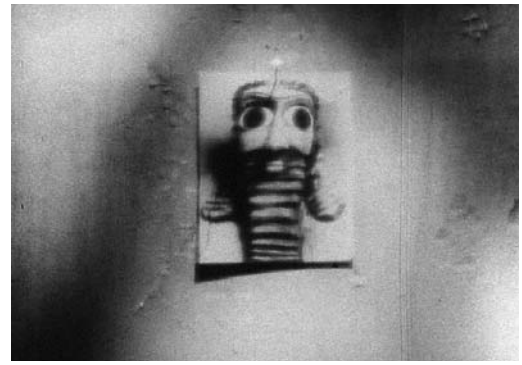
6

7

8

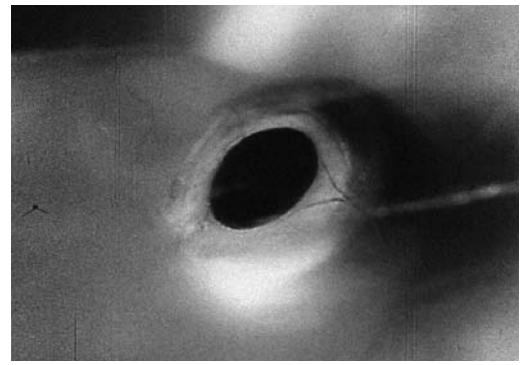


9



10

11



12

Следовать такому принципу не удалось, и, не будь кадра с измерением пульса, путаница оказалась бы неразрешимой. Более того, повторенный многократно, этот жест пронизывает всю картину и становится важным элементом киновысказывания.

Говоря про визуальное обособление взгляда беглеца, Беккет пишет в сценарии: «Такова, на мой взгляд, основная проблема фильма, хотя я, возможно, преувеличиваю ее серьезность из-за невежества в технических вопросах». Нет, автор не преувеличивал. В тексте он обсуждает даже совмещение на экране двух изображений так, чтобы одно отражало поле зрения Г, в которое попадает О, а другое – взгляд самого преследуемого. Впрочем, драматург сам отметает эту идею, предлагая новую: «Решение может состоять в последовательности образов различного качества, соответствующих, с одной стороны, восприятию О самим Г и, с другой стороны, восприятию О комнаты. Разницы в качестве, возможно, удастся достичь посредством вариаций в четкости изображения, чтобы переход от одной степени четкости к другой сопровождался соответствующими изменениями в резкости или яркости. Так или иначе, но достигнутая разница в качестве должна быть вопиющей».

По лестнице беглец добирается до упомянутой комнаты, где происходит действие третьей части фильма (эпизоды 8–14 в сценарии). То есть изначально Беккет планировал существенно отложить демонстрацию того, как именно видит беглец мир вокруг.

Конкретные съемочные решения по поводу того, как воплотить «вопиющую» разницу, предлагал уже Кауфман. Пробовали снимать через фильтр, смазанный вазелином, через треснувшее стекло с отверстием в центре, через ткань, поливали объектив водой. Беккет настойчиво повторял, что изображение должно быть slower (медленнее) и softer (мягче в широком смысле). Определения отличаются от тех, что автор использовал в сценарии.

Важно заметить, что Беккет рассматривал искажение только взгляда О, но не Г. При этом считать, что первый обладает болезненным восприятием мира, в отличие от второго или даже по причине отделения второго от себя, было бы не вполне верно. В сценарии этим ремаркам места не нашлось, но съемочной группе драматург объяснял, что они оба больны. Для автора традиционно была важна ситуация, внутри которой нормы нет. Норму, по его замыслу, представляет собой зритель, который неизбежно будет сравнивать эти два восприятия со своим, цветным, да еще дополненным звуком.

И вновь надо отметить биографический момент. К 1964 году у Беккета значительно ухудшилось зрение из-за катаракты, поэтому восприятие мира будто через мутное стекло было для него более привычным, чем четкое.

Выбранный для взгляда О объектив давал хорошую размытость на средних планах, тогда как на крупных и коротком фокусе замутненность становилась едва заметной. «Вопиющей» визуальной разницы

при съемке с близкого расстояния было такими средствами не достичь. Например, когда беглец вновь проверят пульс и смотрит на руки, оказавшись в своей комнате (фото 8), размытости не хватает, чтобы наверняка отличить этот кадр от предыдущего и последующего (ср. с фото 5).

Оборудование у группы было не самое передовое по тем временам. Несовершенная техника «самовольно» принимается работать против одной идеи Беккета, но таинственным образом – как это часто бывает именно с этим автором – усиливает другую. В начале 8-го эпизода драматург пишет: «Здесь мы полагаем проблему двойного восприятия разрешенной и входим в область восприятия О окружающего мира». Это означает, что разница между взглядами беглеца и преследователя должна сократиться, а значит, увеличение четкости изображения можно счесть оправданным.

Это рефлекс беккетовского читателя – примерять множественные смыслы на все элементы произведения. В его литературе, как правило, подобная стратегия срабатывает, но не в кино. Здесь то, что кажется полисемией, на поверку является путаницей вследствие технической проблемы (взгляд О становится то мутным, то совершенно четким). Кауфман обратил внимание на этот казус и попытался исправить его доступными средствами. Так, крупный план находящегося в комнате попугая, на которого смотрит О, оператор снимал с помощью фильтра, дававшего не столько туманность, сколько раздвоенность изображения. Однако его эффект уже не терялся на коротком фокусе (фото 9, ср. с фото 5). Эта ситуация приводит к выводу, что замысел Беккета в некотором смысле опережал возможности съемочной техники того времени. По крайней мере, съемки фильма по такому сценарию требовали, помимо прочего, и сугубо технической изобретательности.

В чью квартиру спешит О? «Эстамп Бога Отца»

Съемки третьей части – эпизодов в комнате – происходили в павильоне Charter Oak Studio. Можно предположить, что это комната матери О, где он не был много лет и пришел сюда, чтобы провести здесь какое-то время, например присмотреть за животными – собакой, кошкой, попугаем и золотой рыбкой, – пока она не вернется из больницы. Показать, что комната принадлежит матери возможно, хоть в фильме этого не сделано. Но важно ли это для зрителей и сюжета?

Важно. Но только в сугубо литературном смысле. В данном случае «Фильм» связывается с романом Беккета «Моллой» (1951), начинающимся словами главного героя: «Я нахожусь в комнате матери». Именно в «Моллое» автор принимается исследовать тему разрыва диалектической пары «субъект – объект». Кроме того, сюжет романа также представляет собой погоню. Быть может, даже в большей степени, чем в «Фильме», поскольку главного героя преследует самый настоящий частный детектив Моран. Тем не менее и эта погоня не буквальная.

Все, даже Шнайдер и Кауфман, воспринимали помещение как комнату О. Но драматург настаивает: если воспринимаемость столь болезненна для беглеца, его жилище не могло быть наполнено таким множеством «глаз» и речь идет не только о животных. Однако и сам автор несколько раз «проговаривается», оставляя в прошлых эпизодах ремарки вроде: «…Слепо спешащий в свое (а не чье-то! – *Л.Н.*) призрачное убежище О…» Кроме того, трудно не заметить, что герой передвигается и хозяйничает в помещении довольно уверенно. Так что вряд ли он здесь «не был много лет».

По замыслу драматурга в комнате необходимо было создать «общее ощущение нереальности», что тоже не вполне получилось. Интерьер обставили схематично. В результате возник довольно странный набор деталей – их слишком много для театральной условности и слишком мало для правдоподобия кино.

На создание ощущения «нереальности» более всего работает «мультипликационный» лик, фигурирующий в сценарии как «эстамп – образ Бога Отца, сурово глядящего со стены» (фото 10). Изначально автор планировал использовать традиционную икону, но уже на площадке было решено заменить ее фотографией древнего божества.

Это изображение шумерского бога Абу, чье семидесятидвухсантиметровое изваяние входит в так называемый Телль-Асмарский клад – уникальную археологическую группу из двенадцати скульптур, найденных под храмом Абу в Ираке (фото 11). Раскопки в этом районе начались как раз в 1929 году, когда и происходит действие «Фильма».

Удивительная метаморфоза, отвечающая мировоззрению сценариста: Бога Отца заменяет шумерское божество второго эшелона. Абу – «отец растений и произрастания» – сам по себе существо тварное, его создала богиня-мать Нинхурсаг. Вполне вероятно, что Беккет знал об этом. Впрочем, причины выбора были скорее сугубо визуальные. Гипертрофированные круглые зрачки изваяния подчеркивали необходимую для «Фильма» особенность «анатомии» бога. Именно глаза представляются едва ли не важнейшим его органом, поскольку для субъекта существование Всевышнего обретает значение (или попросту становится истинным) только в том случае, если он (человек) воспринимается им (божеством). Иными словами, для бога верна вторая часть тезиса Беркли, казалось бы, отброшенная Беккетом: он существует, если сам воспринимает. Суть конфессиональной принадлежности, таким образом, сводится к определению божества, глазами которого религиозному человеку угодно быть воспринимаемым.

В комнате – безопасном убежище, куда стремится О, – множество «глаз». Ярко выраженные очи божества входят в их число. В кадр попадают также глаза собаки, кошки, попугая (фото 9), рыбы (фото 12), а также деревянного навершия кресла, выглядящего пугающе, чуть ли не как одушевленный предмет (фото 13). Обращает на себя внимание

изобилие круглых вещей: фиксатор клапана на конверте с фотографиями (фото 14) или повязки на лицах О и Г, которые зритель увидит в самом конце. Вспоминается и мелкая плитка на полу в подъезде (фото 15). Эти живые и неживые «глаза» усиливают панику беглеца от неизбежной перманентной воспринимаемости. Более того, перцепция предметов – самое страшное, по мнению Жиля Делёза, для этого героя. Удивительно, но давление этих кругляшков едва ли не физически ощущается при просмотре картины, хотя в сценарии об этом нет ни слова.

С другой стороны, в фильме совершенно не срабатывает сценарная идея Беккета о том, что животные не должны двигаться, пока О не начинает взаимодействовать с ними. Таким образом, они визуализируют принцип Беркли – «оживают», будучи воспринимаемыми. Казалось бы, почти так все и снято, но с экрана идея не считывается.

Комедийные моменты и «настойчивые образы»

Следует признать, что вся часть картины, где действие происходит в комнате, создает немало путаницы, мешающей пониманию общего замысла. По сути, возникла та же проблема, что и на улице: в кино невозможно создать стерильное царство абсолютной идеи. Но если первую часть удалось оперативно переделать, отбросив лишнее, то в третьей Беккет и Шнайдер следовали букве строже, чем нужно. А когда все-таки решались отойти от нее в мелочах, это шло скорее во вред пониманию.

Например, дырявая гардина, прикрываемая тюлем, выглядит в кадре красиво. Повесить ее предложил Кауфман. Режиссер и автор согласились. В результате, когда О взаимодействует с ней, создается впечатление, будто он попросту боится света, а вовсе не воспринимаемости. «Может, от солнечных лучей он и бежал все это время?» – подумает зритель.

Оказавшись в комнате, окруженный «глазами», О пытается последовательно исключить восприятие себя каждой их парой. В первую очередь он закрывает зеркало, чтобы защититься от автоперцепции, а далее переходит к животным. После съемок драматург признавал, что в ленте ему не нравится почти ничего, но в качестве одной из чрезвычайно редких удач отмечал то, как Китон движется в кадре, особенно в комнате. Сам Китон отзывался о картине тоже нелестно, так и не поняв, что, собственно, определило характер его героя. Единственный момент, который он вспоминал с теплотой, – это многократное выдворение собаки и кошки из помещения. Удивляться не приходится, поскольку именно в этом эпизоде «Фильм» становится похожим на легкие и ясные комедии, сделавшие Китона знаменитым.

Эти действия придумал Беккет, хотя сам называл их «дурацкими». По сценарию, животных следовало выставлять за дверь семь раз, начиная с собаки, и только на восьмой это приводило к успеху. Вот еще один несостоявшийся пример того, как в картине автор собирался

обыгрывать число семь. В фильме О производит манипуляцию только пять раз, начиная с кошки. Количество продиктовано золотым правилом драмы: два повтора (по два животных) и на третий – иное разрешение.

Имелся еще один комедийный эпизод, о котором можно узнать из интервью драматурга, но никак не из фильма и не из сценария. Чтобы накрыть клетку с попугаем, О снимает с себя пальто. «А что у него под ним?» – спросил Китон на площадке, попав в точку, поскольку драматург об этом не подумал. Впрочем, решение у Беккета возникло сразу: под пальто – точно такое же пальто! Артисту чрезвычайно понравился ответ. Как ни жаль, но с экрана эту шутку понять невозможно по довольно банальной причине: «верхнее» и «нижнее» пальто совершенно не похожи (фото 16, 17). «Нижнее» выглядит как простенький повседневный костюм для помещения – вроде рабочего халата, – поэтому даже мысли о задуманном гэге не возникает.

В сценарии Беккет отмечает два элемента интерьера – «настойчивых образа», – образующих некий дуплет. Это, во-первых, образ замысловатого резного навершия кресла (фото 13). А во-вторых, образ стены с изодранными обоями. И тот и другой, согласно тесту, должны появляться на экране многократно.

Что касается навершия, то оно действительно постоянно возникает в картине. В сценарии автор не конкретизировал, что именно должна представлять собой резьба. Решение, использованное в фильме, крайне удачно: кресло украшает изображение зловещего лица, чуть ли не языческого идола с пустыми глазницами – наблюдателя, смотрящего в никуда и всюду.

Оборванные обои в картине не появляются вообще. Но несколько раз возникает таинственный кадр (фото 18). Опросы зрителей, проводимые автором этих строк, показывают, что зачастую люди видят здесь некий лист бумаги, приколотый булавкой. На самом деле это след от эстампа с гвоздем, державшим его на стене. Несколько ранее О яростно разорвал лик на мелкие кусочки и растоптал их ногами, тем самым прервав восприятие себя Всевышним. Увидеть, что кадр представляет собой след от эстампа, вновь не позволяют проблемы технического характера – слишком сильно отличались условия и качество съемки (ср. фото 10 и 18). Трудно даже понять, что в обоих случаях на экране взгляд О – мутность недостаточно выражена. Все дело в том, что обсуждаемый кадр, а также, например, крупный план навершия снимались в отсутствие Кауфмана. Группа буквально не справилась с оборудованием. Вероятно даже то, что пропорции следа не соответствуют пропорциям эстампа – скорее нелепая случайность, чем осмысленное решение.

«Настойчивый образ» зловещего языческого навершия выглядит религиозным атрибутом в куда большей степени, чем «мультипликационный» лик. Поэтому тот факт, что до определенного времени они находились друг напротив друга, – не что иное, как прямое

противопоставление. То, что кресло осталось, а вместо эстампа только «настойчивый образ» пустого места, – существенная деталь.

Важно и то, что несколько эпизодов в фильме подчеркивают, будто О ощущает взгляд из пустых глазниц навершия. Иными словами, кресло тоже доставляет ему муку воспринимаемости, заставляет страдать. Тем не менее герой ничего не предпринимает, не закрывает навершие. Кресло оказывается единственным обладателем «глаз», с которым О будто бы смиряется. В тексте комментарии по этому поводу отсутствуют, хотя данное обстоятельство оставляет колоссальный плацдарм для интерпретаций.

Загадка пятой фотографии

После того как О добивается прекращения восприятия себя Богом, попугаем и рыбой, он садится в кресло, достает из конверта фотографии и начинает их рассматривать. Откуда они взялись? Все это время конверт лежал в портфеле, и, стало быть, беглец носил его с собой. Можно предположить, что ноша имела для него особое значение, что он не хотел с ней расставаться и боялся потерять в пылу погони.

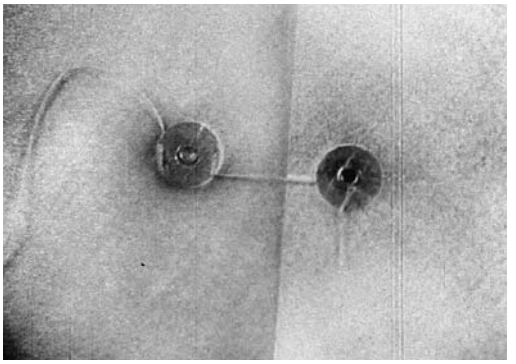
Согласно тексту, прежде чем приступить к фотографиям, герой снимает шляпу. Беккет дает ремарку: «Волос мало или лысина – чтобы была лучше видна опоясывающая голову узкая черная резинка. Когда О садится, его голова обрамлена навершием, которое венчает спинку кресла. Можно предположить, что… Г находится непосредственно за креслом, глядя [на] О через левое плечо». В фильме Г стоит не за левым, а за правым плечом сидящего. Беглец же остается в головном уборе, хотя и сдвигает его так, что лысина становится заметной. Видна и резинка, но кто придаст ей значение? Голова вовсе не обрамлена навершием (фото 19). Почему это может быть важным, достойным ремарки для Беккета?

Сцена с фотографиями одна из важнейших, поскольку она проясняет предысторию, а в каком-то смысле и суть происходящего. Пока зритель видит снимки из-за плеча О глазами Г, рассмотреть их не удается. То ли опять подвела техника, то ли это не лишено смысла – фотографии имеют отношение к беглецу, но не к преследователю. Потом каждую из семи фотографий (число семь наконец появляется в фильме) будет шанс увидеть ближе – глазами самого героя.

В сценарии Беккет чрезвычайно подробно описывает перекладывание снимков. В фильме О совершает куда меньше движений. Не срабатывает и идея подчеркивать эмоции, вызываемые каждой карточкой, с помощью динамики покачивания героя в кресле. Это хорошо получилось бы в театре, но не в кино.

Череда фотографий складывается в судьбу человека. Теперь ясно, что все это время герой бережно нес в портфеле под мышкой свое прошлое, свои воспоминания. На первом снимке О видит себя младенцем. На втором – ребенком. Потом он – юноша с собакой, выпускник школы, жених, отец и, наконец, человек, с перевязанным глазом.

13

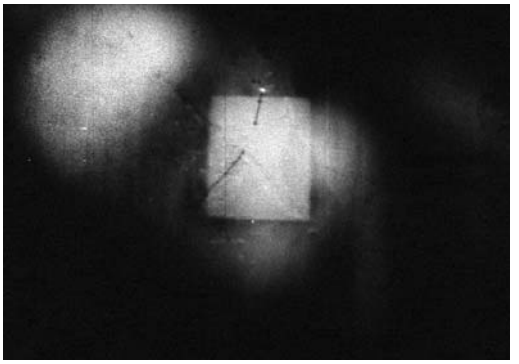


14

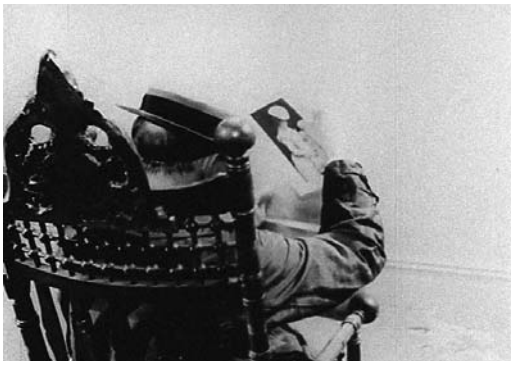
15

16

17



18



19

20

21

22

23

13. «Фильм». «Замысловатое резное навершие» кресла
14. «Фильм». Фиксатор клапана на конверте
15. «Фильм». Пол на лестничной клетке
16. «Фильм». О в «верхнем» пальто
17. «Фильм». О в «нижнем» пальто
18. «Фильм». «Вакантное» место эстампа
19. «Фильм». О в кресле с навершием
20. «Пятая фотография», снимавшаяся в «Фильме»
21. «Фильм». О в финальной сцене
22. «Фильм». Г в финальной сцене
23. Известная фотография Сальвадора Дали, сделанная Вилли Риццо в Париже (1950). Повязка на глаз добавлена, чтобы подчеркнуть сходство художника и Г

Такой, как сейчас. Эта последовательность – биографическая универсалия, мужская жизнь в миниатюре. Беккет часто в своем творчестве использовал такие конструкты (ср., например, с пьесами «Не я» или «Пьеса»).

То, что изображено на фотографиях, соответствует сценарию. Множественные, но малозначительные отличия от текста есть только на втором снимке. Недавно благодаря документальному фильму Росса Липмана Notfilm[16] появилась возможность увидеть эти карточки в куда лучшем качестве. Сразу стало заметно, что они результат довольно топорного фотомонтажа, а кое-где даже аппликации. Это вовсе не постановочные фотографии, как можно было подумать. Группе, очевидно, приходилось экономить даже на этом. Кстати, на шестом снимке О отца изображает не кто иной, как Джеймс Карен, встречавшийся беглецу на улице.

В сценарии первые четыре карточки герой разглядывает по шесть секунд, остальные – по двенадцать, поскольку они вызывают больше переживаний. На экране это едва ли сработало бы. В ходе съемок было использовано простое кинематографическое средство для достижения того же эффекта: фотографии, начиная с пятой, показаны крупным планом глазами О.

Перемена качества восприятия персонажем своего прошлого связана именно с пятой фотографией (фото 20). На ней изображена молодая пара – герой со своей невестой. Казалось бы, обострение чувств можно понять: вероятно, он любил эту девушку. Но не все так просто.

На карточке есть третий человек – снимающий их фотограф. Она изображает вовсе не реалистичную картину визита в фотоателье, не прогулку счастливой пары в погожий денек. Это снимок неизбежного визуального восприятия извне, которое для героя с появлением жены станет постоянным. Это изображение процесса фиксации и адсорбции бытия.

Хоть Беккет и не конкретизирует, но, вероятно, именно пятая фотография запечатлела поворотный момент истории героя, превративший его в беглеца, – момент начала разделения на О и Г. Шестой снимок свидетельствует о появлении еще одной перманентно воспринимающей сущности – дочки. А на седьмом герой предстает уже одиноким, причем в том самом виде, в каком зритель наблюдает его с начала фильма. Он уже не человек, а объект, О.

По сценарию, беглецу только тридцать лет, и то, что его играет без малого семидесятилетний артист, работает на идею «Фильма» – героя так видоизменила мука воспринимаемости. Сидя в кресле, он принимается последовательно рвать фотографии в обратном порядке – от седьмой к первой. Таким образом, О будто уничтожает чужой опыт собственной перцепции. Что является простейшим и универсальным материальным свидетельством бытия, как не фотографии? Есть фотографии – был человек. А если их нет, то был ли он?

16. Производство Milestone Film & Video, Corpus Fluxus, 2015.

Следует заметить, что герой уничтожает свое прошлое точно теми же средствами, как он избавился от своего бога. Почему? Значит ли это, что бог – это прошлое человека или человечества?

Вполне вероятно, что стремление О к невоспринимаемости есть его тяга к небытию. Таким образом, избавившись от всех видящих, видевших и могущих увидеть его «глаз», он пытается совершить своеобразный суицид.

Первая фотография, на которой герой еще младенец, то ли оказывается самой плотной, то ли по эмоциональным причинам рвется труднее прочих. Однако О справляется. Теперь материальной памяти о нем более не существует. Но прервалось ли от этого его бытие? Дабы ответить на вопрос, беглец вновь проверяет пульс – как и прежде, этой важной детали нет в сценарии. Упрямое сердце продолжает стучать. Значит ли это, что он еще воспринимаем? Как вообще может не быть воспринимаемым человек, находящийся на экране? Впрочем, догадывается ли он об этом? О чувствует себя так, будто находится на экране, перед зрителями, от которых он последовательно избавляется. Его положение не отличается от позиции киногероя, отдающего себе отчет, что он в кино. Ценою недюжинных усилий можно исключить восприятие себя другими людьми, животными, даже божеством, но как избавиться от перцепции себя собою?

«Вложение»

О том, чтобы не воспринимать себя, О, казалось бы, уже позаботился, хорошенько закрыв зеркало одеялом. Наконец его более ничто не беспокоит. Такой вывод напрашивается из-за того, что герой внезапно и довольно неожиданно засыпает, хотя это больше походит на скоропостижную смерть. Он резко пробуждается, ощутив на себе взгляд Г, но тот быстро ретируется, и недавний беглец мгновенно вновь погружается в сон.

Здесь в сценарии присутствует существенная ремарка, визуального отражения которой очень недостает в фильме: «Отсюда и до конца, если двойное восприятие вообще возможно, – Беккет до сих пор сомневается, – все воспринимается глазами Г, за исключением финальной сцены». Это замечание необходимо, поскольку с данного момента даже в тексте нарушается фундаментальный теоретический принцип различения взглядов: если О в кадре, значит, наверняка смотрит Г. Теперь же преследователь начинает двигаться по периметру комнаты, специально не глядя на спящего, чтобы не разбудить его восприятием. В конце концов Г оказывается непосредственно перед О и только после этого поднимает на него взгляд.

Коллег Беккета интересовала мотивация преследователя в этом акте, но автор, как обычно, пояснял скупо и неконкретно. Подчеркнем, что в разговорах с режиссером и оператором на площадке он настаивал: Г не хочет будить О, ему важно просто посмотреть в лицо. В сценарии то, что происходит при этом, драматург называл

«вложением». Более того, Беккет хотел, чтобы свой путь вдоль стен комнаты преследователь проделал с закрытыми глазами. Сугубо литературная идеологема, которую вряд ли можно с успехом перевести на язык кино. Тем не менее Кауфман некоторое время был изрядно озадачен вопросом, как это снять.

После выхода картины Беккет писал Шнайдеру: «Столкнувшись с проблемой коммуникации посредством сугубо визуальных инструментов, теперь я чувствую, что это (принципиально вербализируемый смысл. – *Л.Н.*) не так важно. Полученные картинки изобразительной силой набирают то, что теряют в качестве идеограмм. И что идея, стоящая за фильмом, будучи выраженной в достаточной степени, чтобы быть ясной настроенным зрителям, имеет значение разве что на формальном и структурном уровне»[17].

В финале преследователь и преследуемый видят друг друга анфас. Перед зрителем предстают два героя Бастера Китона в идентичных костюмах. Особенно интересно, когда именно Г успел снять свое «верхнее» пальто. Более того, у обоих одинаковые повязки на левом глазу (именно это указано и в сценарии).

По замыслу Беккета они должны быть неотличимыми внешне. Опознать, кто из них кто, в фильме позволяет в первую очередь размытость взгляда беглеца, а также то, что один сидит, а другой стоит. Согласно же сценарию различению служат выражения их лиц. Гримаса О – это уже встречавшаяся зрителям «мука воспринимаемости» (фото 21), тогда как у Г «выражение… не поддающееся описанию: это выражение не суровости и не благожелательности, а, скорее, исключительно напряженного внимания» (фото 22). В действительности выражение лица преследуемого похоже на то, что изображала семейная чета на улице (фото 4), в то время как выпученный глаз и напряженный рот преследователя не выглядят оригинальными, но неумолимо напоминают типичную гримасу Сальвадора Дали (фото 23). Вероятно, здесь сработало подсознание Китона, так и не понявшего, что именно он изображает. Ассоциации с Бунюэлем, разрезаемым бычьим глазом и сюрреализмом в целом лежали на поверхности, хоть и были притянуты за уши.

Вопрос, как отличить О от Г в финальной сцене, занимал автора чрезвычайно. Именно для решения этой проблемы драматург ввел в «Фильм» упоминавшиеся «настойчивые образы». Так, беглец появляется в кадре вместе с навершием, а преследователь – со следом от эстампа, заменившим порванные обои. Кроме того, Беккет отмечает, что различать их можно по направлению взглядов: О смотрит снизу вверх, а Г – сверху вниз. Удивительно, но автор заботится о ясности ясного куда больше, чем оно того стоит, и при этом ни слова не говорит о действительно сбивающих с толку вещах.

Картину можно рассматривать как пародийный или абсолютный детектив с погоней – в случае Беккета эти эпитеты недалеко отстоят друг от друга. Согласно принципам жанра в финале подобных историй

17. No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider.

публику ждут ответы, тайное должно стать явным. Главная разгадка, которой вознаграждаются зрители, досмотревшие «Фильм» до конца, состоит в том, что преследователь и преследуемый суть одно и то же. Но этот ответ актуален лишь мгновение, поскольку незамедлительно возникает новый вопрос: а одно ли?

Кто такой или что такое Г? Отделившееся от О «восприятие»? Его доппельгангер? Анатомически отъединившийся глаз, вокруг которого со временем выросло тело? В последней версии чувствуются аллюзии с Гоголем и Фолкнером (см. рассказ «Нога»). Впрочем, если так, то у беглеца и преследователя, вероятно, повязки были бы на разных глазах.

А что, если Г – это брат-близнец О? Или двойник? Тема двойничества – один из богатейших и древнейших источников художественных конфликтов. Быть может, поэтому Беккет и выбрал подобный сюжет для дебюта в новом для себя виде искусства.

То, что кажется разгадкой, на деле лишь усугубление проблемы непонимания. Внешняя тождественность не дает возможности визуально различить, кто из них объект, а кто – субъект[18]. Ясно, что связь диалектического дуплета разорвана, но кто есть кто?! Если бы у двух одинаковых героев были закрыты повязкой разные глаза, найти путь разрешения было бы проще. В текущей же ситуации это попросту невозможно – типичная беккетовская смысловая коллизия. Слова бессильны.

Вот наконец преследователь нагнал О. Что же он хотел сделать? Ради чего была вся эта гонка? Конкретное значение использованного автором слова «вложение» не ясно ни из фильма, ни из сценария. Кто в кого вкладывается? Г в О (что кажется верным интуитивно) или наоборот? При условии того, что у обоих завязан один и тот же глаз, разобраться нельзя.

Фигура преследователя частично закрывает след от эстампа. Иными словами, Г встает на то место, которое еще недавно для беглеца было занято богом. Ранее, когда незаслоненный «настойчивый образ» возникал на экране, можно было обратить внимание на два обстоятельства. Во-первых, след чрезвычайно четок, обои под ним не выцвели, а значит, лик висел здесь очень долго. Так в единственном кадре (фото 18) Беккет воплотил историю религии в западном мире. Христианство занимало святое место тысячелетиями, а в XX веке «Бог умер». Эти слова Ницше стали одним из лозунгов модернизма. Хайдеггер писал, что суть не в «гибели» конкретного (скажем, христианского) бога, не в обнаружении «вакантного» места. Трагизм утверждения Ницше заключается в том, что никакого места более нет. Беккет, мировоззрение которого вопреки распространенному заблуждению вовсе не было атеистическим, демонстрирует вакантность буквально. Но спорит ли он таким образом с Ницше?

Упомянутая пустота заполняется незамедлительно. Место пустовало несколько мгновений. Да и было ли оно? Если человек

18. Да, такую возможность дает имя, но это другой вопрос. Что значат различные имена, если мы говорим о едва ли не тождественных сущностях?

не воспринимается более божеством, то теперь он сам себе судья. Одинокий, оставленный, он никогда не сможет избавиться от восприятия себя собой именно потому, что кафкианский суд не может не случиться.

След от эстампа (фото 18) меньше самого эстампа (фото 10). Нарушение пропорций, вероятно, нелепая случайность, но даже такие вещи кажутся содержательными.

«Замена» божества на Г, показанная Беккетом, в каком-то смысле есть не столько событие, сколько констатация факта: взгляд Всевышнего никогда не отличался от взгляда человека. Механизм перцепции, используемый божеством, не может быть познаваемым, а люди, в свою очередь, не способны представить его себе иначе, чем привычное для них зрение, чем перманентное «подглядывание». Так может, это и есть «вложение» – помещение Г на место Бога Отца?

Действительно, сценарий заканчивается на том, что О закрывает глаза руками, по всей видимости, устав от воспринимаемости. Фильм завершается похожим образом, однако имеют место множественные купюры сценария. Важно, что в самом конце на экране опять появляется правый глаз, хотя для визуализации вложения Г в О или О в Г уместен был бы левый – тот, который прежде закрывала повязка. Впрочем, необходимо признать, что левый находится справа для воспринимающей стороны.

«Фильм» как литургическое кино

Сам Беккет пояснял впоследствии, что «Фильм» рассказывает о человеке, который хочет избежать восприятия во всех возможных смыслах и проявлениях. При этом автор подчеркивал: герою удается успешно исключить перцепцию в том числе и божеством[19], имея в виду, очевидно, сцену разрывания эстампа. Вот только является ли взгляд изображенного на фотографии шумерского изваяния актом божественного восприятия? Сам по себе, очевидно, нет. В то же время он, безусловно, трактуется так человеком, решившим его уничтожить. Иными словами, таково восприятие восприятия.

Совершенный поступок позволяет сказать, что О религиозен и Бог для него реален, коль скоро способен к восприятию. При этом существующий, по мнению беглеца, Всевышний становится всего лишь картинкой на стене, поскольку, разорвав ее, герой прекращает божественное восприятие.

Попытка избежать перцепции Бога означает, с одной стороны, уверенность в его существовании, но с другой – сомнения в его всемогуществе. В этом смысле каждый конкретный человек оказывается куда «всесильнее», поскольку его восприятия избежать невозможно. Восприятия, направленного на самого себя.

Таким образом, Г – это некая, условно всесильная, витальная, непреклонная компонента личности, тогда как О – бессильная, не

19. См.: *Brownlow K.* Brownlow on Beckett (on Keaton). – Film West, 2003. http://ireland.iol.ie/~galfilm/filmwest/22brown.htm

могущая избавиться от восприятия, а потому беспрестанно страдающая и проверяющая свой пульс в надежде, что сердце не ответит ударом.

Декомпозиция личности в таких странных персонажах создает смысловое пространство, охватывающее то ли все бытие, то ли ничто. В романе «Уотт» Беккет пишет: «Единственный способ говорить ни о чем – говорить о нем так, как если бы оно было чем-то, равно как единственный способ говорить о Боге – говорить о нем так, как если бы он был человеком». Именно такая метафора и визуализируется в «Фильме». В этом смысле он может быть отнесен к образцам литургического кино наряду с фильмами Тарковского или Дрейера. «Фильм» в той же степени обращается к таинству бытия и представляет жизнь как неразрешимую загадку. Но, в отличие от русского и датского режиссеров, Беккет и Шнайдер лишили свою картину духовных аспектов. Уникальность «Фильма» создает прецедент стерильного интеллектуального литургического кино.

Всю жизнь Беккет следовал фундаментальному принципу: «Выражать, когда нечего выражать, нечем выразить, нет средств выразить… но есть обязательство выразить». Разоблачая слова, отказываясь от них, пеняя, что они бесполезны, автор в то же время пользовался молчанием как высказыванием. Единственный в своем роде «Фильм» останется в истории кино как образцовая лента, перед которой слово бессильно. ◆

ЖЗЛ
СИЛУЭТЫ
А. Луначарский
ЖЗЛ
ШЛИМАН
Г. Штоль
ЖЗЛ
ШУБЕРТ
Б. Кремнёв
ЖЗЛ
ТОМАС МАНН
С. Апт
ЖЗЛ
КАНТ
Арсений Гулыга
ЖЗЛ
ГЕГЕЛЬ
Арсений Гулыга
ЖЗЛ
ШЕЛЛИНГ
Арсений Гулыга
ЖЗЛ
БАХ
С. Морозов
ЖЗЛ
МАРКС и ЭНГЕЛЬС
Галина Серебрякова
ЖЗЛ
ДЮРЕР
Станислав Зарницкий
ЖЗЛ
ГЁТЕ
Эмиль Людвиг

Дмитрий Быков

«ЖЗЛ», ИЛИ ЖАЛКАЯ ЗАМЕНА ЛИТЕРАТУРЫ

Объяснить биографический бум нулевых и десятых годов несложно, и для этого вовсе не обязательно привлекать социологию или философию. Елена Стишова, заказывая мне этот текст, говорила, что безгеройное время тоскует по героям и обращается за ними к истории литературы или общественной мысли. Да если бы! В 20-е годы был бум переводной литературы, издательства времен нэпа печатали всякую беллетристическую дрянь и в потоке ее – нескольких выдающихся авторов вроде Честертона или Перуца. Была даже профессиональная ниша «дама-переводчица». Так получилось потому, что пролетариату требовалось увлекательное чтиво, а «бывшие» знали языки – прежде всего французский, ну и выживали за этот счет. В нулевые годы профессиональным историкам и филологам нечем было зарабатывать (столько переводчиков не требовалось, да и не все как следует знали языки), и они стали писать биографии. Сначала в глянец, во всякого рода журналы-однодневки о сигарах, винах, о правильном образе жизни для нувориша; потом появились серьезные журналы, предназначенные именно для биографических очерков, для так называемых позитивных историй успеха. Магнаты, продюсеры, изобретатели, культовые режиссеры, реже литераторы. Наиболее качественными такими журналами были «Караван историй» и Story, созданные Владимиром Черновым, бывшим главредом «Огонька» и действительно очень классным журналистом. А поскольку о нынешних достижениях России писать было не очень интересно, а все звезды давали более или менее однотипные интервью о том, как они играли братков, пришли к Богу и щедро занимаются благотворительностью, – главной

темой стала жизнь замечательных людей прошлого. Очерки эти были нескольких видов.

«– Черт побери! – подумал Моцарт, с размаху бросаясь в кресло. – Констанца опять беременна, денег нет, и всюду интриги этого Сальери. Вдобавок не пишется Сороковая симфония, а при дворе растет конкуренция. Никогда, с самого детства, которое загубил его алчный папаша, не знал он такой тоски. Иногда ему казалось, что даже за семейным обедом рядом с ним сидит какой-то черный человек. Впрочем, к дьяволу грусть! Недаром его называют солнечным богом музыки. Вот, кажется, и начинает складываться в голове что-то вроде главной темы первой части: тарарам, тарарам, тарара-та...»

«Похотливый старикашка Фрейд, безусловно, знал, что говорил, когда читал доверчивым венцам лекции про Эрос и Танатос. Жаль, что Лермонтов не дожил до открытий венского шамана, не то, конечно, он понял бы, откуда у него такое страстное желание поцеловать роскошную щечку лукавой черноглазки Катеньки Сушковой – и при этом смачно ущипнуть ее за шикарную попку, а то и расстроить ее брак – не попки, конечно, а Катеньки»...

«Калигула запомнился согражданам не только расточительством, дорожным строительством и введением в Сенат своего коня Инцитата, но и мрачным садизмом, рассказами о котором полнятся его биографии. Неловко переставляя громадные ступни, приволакивая тонкие ноги, император любил посещать свою возлюбленную Цезонию и обещал ужо дознаться у нее хоть под пыткой, за что он ее так любит. Анальный секс был распространен среди римской аристократии и не считался извращением, но придушивание партнерши и нанесение ей легких телесных повреждений было уже нововведением Калигулы. Особенно любил он заниматься сексом, глядя на утонченные пытки любимых актеров, которые чем-то ему не угодили, или особенно развратных наложниц, для которых протыкание осиновым колом было еще самым легким наказанием»...

Вся эта густая каша из Светония, де Сада, Дюма, Зощенко и Радзинского заполняла глянец – как биографический, так и кулинарный, – где излагалось жизнеописание, например, Лукулла. Рано или поздно это должно было перепрыгнуть в книги – и перепрыгнуло.

Разумеется, серия «ЖЗЛ» – не книжки издательства «Алгоритм» и не поделки «Питера». Сюда старались не допускать откровенно квазиисторические и слишком тенденциозные сочинения. Хорошо уже то, что писателей пригласили сочинять биографии писателей – они все-таки знают процесс изнутри. Насколько я помню, первым по-настоящему успешным опытом была биография Высоцкого работы Владимира Новикова – расширенная, а затем дополняемая при каждом переиздании книга «Писатель Владимир Высоцкий», в которой литературоведческие главы были разбавлены подробными биографическими. Новиков – не только литературовед, но и прозаик – проявил незаурядное писательское мастерство, стилизуя эти

главы под внутренние монологи самого Высоцкого; не допустить бестактности в таких стилизациях – задача весьма тонкая. После успеха этой книги Новикова попросили привлечь других авторов, и он вспомнил обо мне, поскольку я у него когда-то учился на журфаке в группе критиков. Мне предложили написать биографию Пастернака, я за это радостно ухватился, год ее писал, еще около года редактировал и переписывал, в результате она вышла и получила «Большую книгу», что в числе других факторов способствовало популяризации биографического жанра. Дальше практика сотрудничества с беллетристами стала для «Молодой гвардии» обычным делом, и биографии стали весьма востребованным чтением. Были тут замечательные удачи – скажем, «Достоевский» Людмилы Сараскиной, значительно превосходящий победоносцевскую по духу старую книгу Ю.Селезнева; «Уэллс» и «Разин» Максима Чертанова (он же Мария Кузнецова); «Киплинг» Александра Ливерганта, «Алексей Толстой» Алексея Варламова (Грин и Распутин, на мой взгляд, удались ему меньше), «Евгений Евтушенко» Ильи Фаликова, «Иосиф Бродский» Льва Лосева (недавно, в духе времени, появилась и биография того же поэта работы Владимира Бондаренко – поистине, куда конь с копытом…), «Андрей Тарковский» Виктора Филимонова, «Геннадий Шпаликов» Анатолия Кулагина, «Александр I» Александра Архангельского, «Константин Павлович» Майи Кучерской, «Батюшков» Анны Сергеевой-Клятис, «Малевич» Ксении Букши – и еще десятка два талантливых книг, привлекших общее внимание. Были сочинения крайне спорные и намеренно ориентированные на скандал, утверждавшие величие героев, так сказать, от противного: «Набоков» Алексея Зверева, «Хемингуэй» того же Чертанова, «Бахтин» Алексея Коровашко. В любом случае эта книжная серия удовлетворяла трем главным требованиям: писателям она помогала выжить (особенно если учесть, что «МГ» в полном объеме оплачивает каждое переиздание), читателям – насладиться и удовлетворить свою тягу к сплетням, изложенным, однако, очень культурно и со всем филологическим гарниром, а герои-писатели (художники, композиторы, кинематографисты и даже политики) получали свой шанс воскреснуть, предстать в новом освещении, снова стать предметом полемики и раскрыться с неожиданной стороны. Этот тройственный симбиоз, при котором никто не внакладе, является, однако, по сути своей паллиативом и даже суррогатом, чем и объясняется некоторая хмурость тона этой статьи. Радоваться, в общем-то, нечему, хотя, если, по обыкновению, исходить от минуса, – все еще очень и очень прилично.

Суррогатность этой литературы объясняется, конечно, не тем, что сам Солженицын называл некоторой второсортностью жанра «писатель о писателе» (см. предисловие к «Теленку»). В литературе бушуют вполне себе шекспировские страсти, в разговоре о них ничего худого нет, и жизнь писателя уж всяко интересней насыщенного

производственного романа. Проблема в ином: это все-таки не проза, а попытки писать прозу на биографическом материале неизбежно приводят либо к пошлостям, либо к чрезмерной авторской самореализации (что не совсем уместно в биографической серии), но в любом случае к выходу за пределы формата. Писать биографию, особенно с элементами исторического либо филологического анализа, все же проще, чем реконструировать чужую психологию и мировоззрение средствами чистой прозы. Происходит подмена творческого усилия – пусть не поденщиной, но работой, а работа совсем не то, что творчество. Разумеется, художник все равно будет даже в заказной книге решать внутренние задачи (чем его не раз еще попрекнут), но и в этом будет элемент насильственной форматизации. Происходит, в сущности, нечто вроде легализации диссидентов в 70-е, когда все они – за невозможностью вслух высказываться о современности – хлынули под гостеприимный кров серии «Пламенные революционеры». Никакого парадокса тут нет: в 70-е именно Войнович, Гладилин и Трифонов были пламенными революционерами, нонконформистами, борцами с официальной ложью. Но эта политиздатовская серия предполагала именно художественную прозу – и тут случались замечательные удачи: «Евангелие от Робеспьера», по мнению Льва Аннинского, было высшим достижением Гладилина, даром что в Москве была широко известна однострочная пародия «Робеспьер прохилял в Конвент». Окуджавский «Глоток свободы» был подверстан к серии только из хорошего отношения к Окуджаве, которого в 1971 году в очередной раз подтравливали и мало печатали; конечно, к Пестелю эта вещь никакого касательства не имела, она вообще о бедном Авросимове, герое куда более актуальном для 1971 года, чем Пестель. Но, если б не «Пламенные революционеры», повесть эта вообще, скорее всего, вышла бы в издательстве «Посев». Роман Трифонова «Нетерпение» был одной из его вершин, и первый его абзац сделался негласной эмблемой серии: «К концу семидесятых годов современникам казалось вполне очевидным, что Россия больна. Спорили лишь о том: какова болезнь и чем ее лечить? Категорические советы, пророчества и проклятья раздавались в стране и за границей на полутайных собраниях, в многошумных газетах, модных журналах, в кинжальных подпольных листках. Одни находили причину темной российской хвори в оскудении национального духа, другие – в ослаблении державной власти, третьи, наоборот, в чрезмерном ее усилении, одни видели заразу в домашних ворах, иные в поляках, третьи в бироновщине»... То есть это был такой способ высказываться про окружающую действительность, а для самых отчаянных диссидентов, у которых рассыпали книги, – еще и надежная легализация, как у Войновича, написавшего незадолго до эмиграции повесть о Вере Фигнер. Заработок был нестыдный и в некотором смысле почетный (особенно если учесть, что Трифонов и Аксенов относились к пламенным революционерам вполне уважительно – всяко

лучше, чем к мещанам застойного образца, о чем Трифонов написал «Обмен», а Аксенов – «Дикого»).

Но это, повторяю, ситуация 70-х, когда судьбы революционеров подвергались художественному переосмыслению. «ЖЗЛ» – иное дело, тут важна скорее ориентация на научность, а не на художественность; и тут вторая причина моего раздражения. Проблема в том, что серия «ЖЗЛ» воспринимается профессиональными учеными – историками, текстологами, литературоведами – с известной долей скепсиса. В их среде существует даже термин «ЖЗЛ», обозначающий агрессивный дилетантизм и всякого рода популяризаторство. В популяризаторстве нет ничего дурного, а наскоки так называемых профессионалов бывают безобразны по тону и кастовы по существу: им страстно хочется защитить свою делянку. Я был жертвой этих наскоков особенно часто и выработал против них определенный иммунитет: обычно право на подобное высокомерие покупается типично советской диссертацией или перечнем публикаций, то есть признаком чисто формальным. Но трудно представить критика более агрессивного, чем узкий профессионал, положивший жизнь на отстаивание своего приоритета, – даже если весь его авторитет приобретен многолетним сидением в архивах, где он ничего, кроме геморроя, не высидел. Сказанное вовсе не означает, что я не уважаю работу в архивах – как же без нее, – но сама по себе она не является ни индульгенцией, ни доблестью.

В результате серия «ЖЗЛ» зависает как бы между литературой и наукой, между прозой и документальным исследованием, между профессионализмом и дилетантизмом – и этот ее статус довольно сомнителен; еще и Эйдельмана отчаянно ругали за «Большого Жанно» – именно потому, что в этом блистательном романе о Пущине, писанном от первого лица и стилизованном под «Записки», он позволил себе монолог исторического персонажа, а историку это не положено. Он мог сколько угодно ссылаться на опыт и цитаты Тынянова – но и Тынянов в свое время хлебнул такой же травли за «Восковую персону», да и «Кюхля» не пробился бы в печать без поддержки Чуковского. Справедливости ради заметим, что историческая беллетристика была для Тынянова не вполне добровольным выбором – просто дальнейшее развитие формального метода оказалось под запретом, а проза на современном материале строжайшим образом цензурировалась, и потому, скажем, Шкловский в 30-е годы писал не «Третью фабрику» и не «Zoo», а жизнеописание лубочного писателя Матвея Комарова. Если уж говорить всю правду, «Смерть Вазир-Мухтара» была гениальным романом, в котором автор решал задачи сугубо внутренние, то есть, проще говоря, прощался с жизнью, – а «Пушкин», начатый пять лет спустя, стал иллюстрацией к пушкинской биографии и ничем другим стать не мог. «Сейчас нужен Вальтер Скотт», – сказал Катаев в 30-е и первым кинулся писать историко-революционную беллетристику.

И это третья причина, по которой меня категорически не устраивает мода на биографии. Ответ на вызовы современности подменяется разоблачением давно разоблаченного и сотым переосмыслением давно осмысленного. Это извинительно в 70-е, когда цензура блокирует даже самые невинные разоблачения, – но сейчас, когда власти на любые разоблачения плевать с Ивана Великого, отказ от разговора о современности можно объяснить только страхом перед действительно серьезным анализом происходящего.

Историческая проза, хотя бы и самая Эзопова, – все же форма ретардации. Многие думают, что мы ищем в прошлом корни нынешних проблем, но пора признать, что современная российская ситуация, при всей своей предсказуемости и типичности, глубоко своеобразна; что такого сочетания абсолютной вседозволенности с полной закрепощенностью еще не было; что такого вырождения либеральной и патриотической мысли Россия не знала; что абсурд перешел в новое качество и, чтобы переабсурдить его, мало обычной сатиры – как в 1930-е годы метод Зощенко не сработал и потребовался онтологический абсурд Хармса. Тут фельетоном не отделаешься – нужно иметь мировоззрение; тут не помогут ритуальные мантры вроде «В России так было всегда» – потому что так никогда не было, и если все вот это и есть настоящая Россия, как уверяют нас самозваные консерваторы, то настоящая Россия омерзительна и обречена. Так ли это – со временем поймем. Легче всего сказать, что в какой-то момент Россия свернула не туда и что Пушкин, Гоголь и Толстой никуда не денутся; Томас Манн попытался именно так осмыслить немецкую культуру, оставив в ней Вагнера и Ницше, а фашизм отрезав; для этой задачи – во многом нерешаемой, но благородной – потребовался «Доктор Фаустус». Но что сказали бы мы, если бы в 1946 году Манн взялся бы, скажем, за биографию Гёте, которую наверняка написал бы недурно? (Всегда можно сказать, что «Фаустуса»-то он написал после войны, а во второй половине 30-х, когда все еще было в высшей степени неопределенным, писал «Иосифа и его братьев», про события, отнесенные им к эпохе Эхнатона. Ну правильно, че. Тогда мы пересиживаем свои 30-е единственно правильным способом, но «пересиживать» – не значит «жить» и до нашего 1946 года можно ведь и не дожить. Кроме того, может быть, обойдется, хотя мне кажется, что не обойдется.)

Конечно, высказаться по актуальным вопросам вполне возможно и в формате «ЖЗЛ». Проблема в том, что эта книжная серия, созданная еще Павленковым и реанимированная Горьким, переживала разные времена и от нынешних тоже зависит напрямую. Все больше имен, которые тут явно табуированы – как среди авторов, так и среди героев; все больше осторожничают редакторы, все чаще в отчет на свои предложения я слышу: «Это никому неинтересно». Цензура тут не столько политическая – хотя в ближайшее время не исключена и она, – сколько интеллектуальная. Предлагаю я, допустим,

весьма актуальную по нынешним временам фигуру – Дмитрия Святополка-Мирского; есть на примете и прекрасный автор, только что защитивший диссертацию на материале его сочинений, но слышу предсказуемое: «Кто его знает? Кто это купит?» В условиях книжного – и всеобщего – кризиса вопрос вполне резонный; можно, конечно, ответить, что и никто не купит, никто не узнает, если не будем просвещать и внедрять… но эти разговоры хороши в теории. Полынья Серой Шейки смерзается неуклонно, и если раньше «ЖЗЛ» действительно была прибежищем невостребованных интеллектуалов, то сегодня здесь появляются вполне отчетливые тренды. Скажем, мне очень трудно еще пять лет назад представить здесь публикацию книги Валерия Михайлова о Николае Заболоцком. Михайлов – главный редактор журнала «Простор», по специальности геофизик, пишущий такие, например, стихи:

Она в каком-то блеклом платье,
Он в немудрящем пиджаке,
Чуть грузноваты, с крепкой статью, –
Идут себе, рука в руке.

Навстречу люди деловые,
Кто так пройдет, кто глянет вслед –
Что, дескать, вроде пожилые,
А вот те на, как в двадцать лет!

Но, видно, мир им не в обузу:
Шагают дружно, широко,
И этих пальцев заскорузлых
Прикосновение легко.

И, видно, что-то есть на свете
Сильнее, чем прохожих суд, –
За руки взявшись, словно дети
Или влюбленные, – идут…

То есть видно, что автор любит Заболоцкого: «Простые, тихие, седые, он с палкой, с зонтиком она…» – эти стихи и у Заболоцкого не из лучших, но михайловские вирши – это, entre nous soit dit, совершенная стыдоба. В книге его, не выдерживающей вообще никакой критики – ни литературной, ни филологической, – утверждается, например, что в поэме «Торжество земледелия» Заболоцкий, увлекшись формальными экспериментами, не прочувствовал всех ужасов коллективизации, а заключение во многом способствовало более близкому знакомству с народом… мало настрадался Заболоцкий при жизни, еще и после смерти ему прилетело. И таких опусов, смею вас уверить, в престижной серии немало – особенно в разделе

«Биография продолжается», где воспеваются нынешние руководители разного уровня и реже не успевшие умереть титаны духа; после их смерти биографии немедленно переиздаются в основной серии с незначительными дополнениями.

Мне грех роптать на «ЖЗЛ» и не хочется с ними ссориться – в конце концов, я им многим обязан. Но я вам расскажу притчу. Однажды Жолковский – человек насмешливый и иногда циничный – мне в письме написал вслед, после очередного моего отъезда из Калифорнии: «В этот раз вы у нас несколько пересидели». Я откликнулся с ужасом: «Алик, ведь я теперь никогда не смогу к вам приехать!» На что он невозмутимо ответил: «Ну, знаете, если уж мы начнем друг другу врать»...

Так что давайте, со всей любовью, по-честному.

По всем этим причинам сегодняшний ренессанс серии «ЖЗЛ» меня совершенно не устраивает, хотя и дает мне замечательные возможности для выживания – примерно как псу на передержке. Вопрос в том, закончится ли эта передержка – и если закончится, то останется ли в мире русскоязычная литература, кроме как в диаспорах. Аксенову, Гладилину и Войновичу повезло дожить до времен, когда они смогли высказаться о современности не только в серии «Пламенные революционеры»; Трифонову не повезло. Я горячо благодарен издательству «Молодая гвардия», работать для которого было сущим удовольствием; я по гроб жизни обязан Пастернаку, Окуджаве и Маяковскому, в чьем обществе провел не самые славные годы в российской истории. Я искренне надеюсь, что больше в серию «ЖЗЛ» ничего писать не буду, хотя не зарекаюсь от этой формы эмиграции; мне хочется надеяться также, что я вообще больше не буду ничего писать на русском материале, потому что дезертировать в слишком истоптанное прошлое мне уже неинтересно, а современная Россия – что угодно, только не Россия. В конце концов, мир велик, есть о чем подумать пишущему человеку. ◆

ПРЕМЬЕРНЫЕ ПОКАЗЫ РЕСТАВРАЦИИ ФИЛЬМА

Летят журавли

5 мая
к/ц «Родина», Санкт-Петербург
расписание на сайте rodinakino.ru

6 мая
к/т «Октябрь», Москва
расписание на сайте karofilm.ru

12+

Мосфильм ИСКУССТВО КИНО

Олег Лекманов, Михаил Свердлов

ВЕНЕДИКТ: МОСКВА – АБРАМЦЕВО – МОСКВА

Глава из монографии «Венедикт Ерофеев. Посторонний». Книга выходит осенью 2018 года в «Редакции Елены Шубиной». Журнальный вариант. Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2018 году.

В позднем диалоге с Леонидом Прудовским, который Елена Игнатова справедливо характеризует как «то предсмертное интервью, когда уже нет сил и желания что-то растолковывать, умалчивать, объяснять»[1], в ответ на вполне мирный вопрос собеседника: «Между «Розановым» и «Вальпургиевой ночью» 13 лет. Что-то было в этом промежутке?»[2] – Ерофеев взрывается: «Какое кому собачье дело?! Кому какое идиотское собачье дело, было чего-нибудь или не было? Это – вторгаться в интимные отношения»[3].

Столь болезненная реакция легко объяснима, поскольку вопрос Прудовского прозвучал полуконстатацией: время с лета 1973 года, когда было написано эссе о Василии Розанове, до апреля 1985 года, когда была завершена работа над пьесой «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора», обернулось в итоге периодом длительного творческого молчания Ерофеева. «Почему молчишь целых пять лет? – спрашивают. Отвечаю, как прежде графья отвечали: «Не могу не молчать!» – иронически переиначивая Льва Толстого, отметил Ерофеев в блокноте 1978 года[4]. Точнее будет сказать, что это время стало промежутком, в течение которого

1. *Игнатова Е.* Обернувшись. Венедикт. – Иерусалимская антология. См.: http://antho.net/library/ignatova/obernuvshis/01.html.
   Воспоминания о Ерофееве, которые цитируются по книжным, журнальным и интернет-источникам, мы сопроводим библиографическими отсылками. Мемуары, оставленные без отсылок, написаны или надиктованы по нашей просьбе или просьбе всемерно содействовавшего нам Ильи Симановского специально для этой книги.
2. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. М., «Вагриус», 2003, с. 505.
3. Там же.
4. *Ерофеев В.* Записные книжки. Книга вторая. М., издательство «Захаров», 2007, с. 423.

многочисленные заготовки Ерофеева из записных книжек ни разу не отлились в законченную форму. «В нем чувствовался непрерывный творческий процесс, – вспоминал Андрей Охоцимский. – Он как бы присутствовал и отсутствовал одновременно и говорил отчасти для собеседника, а отчасти продолжая какой-то бесконечный внутренний диалог с самим собой. В нем как будто все время варился и проговаривался материал его прозы, из которого выходила на бумагу только небольшая часть»[5]. «Веня постоянно ощущал себя действующим писателем, и, несмотря на то что он «молчал» десятилетиями, это вполне соответствовало действительности, – несколько растягивая период ерофеевской «немоты», свидетельствовал Марк Фрейдкин. – Причем он оставался до такой степени погруженным в литературу и словес-

Деревня Верховье, лето 1987 года
Фото Александра Кроника

ность, что собственно писать ему было уже не обязательно. В нем и подсознательно, и вполне осознанно шла непрерывная, напряженная и изощренная словесная работа, заключавшаяся в сочинении и вышелушивании из языковой и житейской реальности анекдотов, каламбуров, аллюзий, парафраз, инверсий, синекдох, литот, оксюморонов, плеоназмов – словом, всех приемов и разновидностей литературной игры, и зачастую он воспринимал окружающее только как повод для нее или даже как ее отражение»[6].

Одним из таких поводов стало свадебное торжество Ерофеева и Галины Носовой, состоявшееся 21 февраля 1976 года в Москве. «Для

5. «Поселок академиков Абрамцево». Сборник воспоминаний жителей поселка. *Автор-составитель Н.Абрикосова*. М., Изд-во МБА, 2014, с. 326.

6. *Фрейдкин М.* Каша из топора. М., 2009, с. 315.

создания шутовского фона свидетелем был приглашен Владислав Лён-Епишкин[7], с фотовспышкой», – вспоминал Игорь Авдиев[8]. Продолжавший свои бесконечные игры с Юлией Руновой, Ерофеев добился от нее согласия присутствовать на этом празднестве. «За столом я сидела напротив Ерофеева и Тихонова, – рассказывает Рунова. – […] Свадьба постепенно превращалась в обыкновенную пьянку, и скоро я была совершенно обессилена от обилия речей и тостов. «Горько», правда, не кричали. И целовались с Ерофеевым мы в коридоре. Один раз нас там застукала Галина. Она ничего не сказала, только сверкнула глазами и хлопнула дверью»[9]. «Это было весьма многолюдное, шумное и сумбурное мероприятие – «разночинство, дебош и хованщина», – очень похожее на многие подобные сборища, в которых я впоследствии неоднократно участвовал у них дома, – писал Марк Фрейдкин. – Невесты в фате и прочего свадебного антуража, сколько я помню, не наблюдалось. В начале вечера кто-то сдуру попытался было крикнуть «горько!», но сразу же осекся под тяжелым взглядом Вени. Веня, как всегда, сидел в сторонке, молча покуривал и с некоторой брезгливостью поглядывал на всю эту вакханалию»[10].

Присутствие на этом вечере выдающегося филолога-западника Леонида Пинского, а также Бориса Успенского, Юлия Кима и еще нескольких знаковых представителей неофициальной и полуофициальной московской культурной среды все же не позволяет назвать праздничное торжество Венедикта Ерофеева и Галины Носовой апофеозом «дебоша и хованщины» (как, цитируя «Москву – Петушки», определил происходившее Фрейдкин). Очевидно, что какие-то приличия на ерофеевской свадьбе все же соблюдались. Однако «в обычные дни» в Камергерском переулке регулярно собирались личности совсем иного пошиба. «В коммуналке шлялись, как в отдельной квартире. Никаких соседей не боялись, – вспоминает Ирина Нагишкина. – Венька не был снобом: с удовольствием пил и трепался со своими владимирскими, с черной московской богемой. Любил Пятницкого, Костю Белозерского, ему только и давал себя снимать, Петю Белякова – фарцовщика, гуляку, распиздяя, щедрого и вороватого»[11]. А Ольга Седакова, казалось бы, закаленная многолетним общением с владимирскими, тем не менее пишет о московских посиделках Ерофеева почти с ужасом: «С годами я все реже заходила к нему, чтобы не встретить каких-нибудь гостей. Эти вальпургиевы гости, их застолья, напоминающие сон Татьяны, отвадили и от самого Венички, который с невыразимым страданием на лице, корчась, как на сковородке, иногда – после особо вредных для

7. Правильно не Епишкин, а Епишин. – *О.Л., М.С.*

8. *Авдиев И.* Предисловие. – В кн.: *Ерофеев В.* Последний дневник (сентябрь 1989 – март 1990). М., «Новое литературное обозрение», 1996, № 18, с. 165.

9. Летопись жизни и творчества Венедикта Ерофеева. *Сост. В.Э.Берлин.* – «Живая Арктика», 2005, № 1, с. 71. Далее это издание будет цитироваться в примечаниях как «Летопись».

10. *Фрейдкин М.* Каша из топора. С. 305–306.

11. «Про Веничку». М., издательство «ПРОБЕЛ-2000», 2008, с. 191.

окружающей среды реплик, – издавая тихие стоны, слушал все, что несут его сомнительные поклонники, – и не обрывал»[12].

Почему «не обрывал»? Потому что воспринимал реплики на этих сборищах как материал для будущих книг, ведь позднее некоторые из этих реплик Ерофееву действительно пригодились для пьесы? Или потому, что на самом деле он вовсе не так уж мучился из-за материализации за своим столом сна пушкинской Татьяны? Напомним, между прочим, что у Пушкина в роли молчаливого организатора всего действа выступает Онегин, на роль которого в московских декорациях естественно было бы подставить именно Ерофеева:

Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат;
Так, он хозяин, это ясно.

Интересно, что последней из процитированных пушкинских строк, характеризуя Ерофеева, воспользовалась Римма Выговская, когда рассказывала о праздновании одного из его дней рождения еще в давнюю Орехово-Зуевскую пору: «За столом сидело много народу, в основном мужчин. Они много пили и громко разговаривали. Веничка сидел, как король, очень сильно выделяясь на разношерстном фоне этой компании. Он тоже много пил, но почти все время молчал, не вмешивался ни в разговоры, ни в споры. Но было видно: «Он здесь хозяин, это ясно». Спорящие и галдящие говорили ему и для него, а он величаво помалкивал»[13]. «Он наслаждался этим. Потому что народ просто сходил с ума, это было что-то невероятное. Они все менялись, они начинали подыгрывать, ёрничать, – вспоминает ерофеевские застолья Наталья Архипова. – Такие шуты, которые пытались угодить королю. И он полулрезрительно смотрел… Иногда отшучивался довольно доброжелательно. Потом – очень злобно, ужасно злобно».

С абсолютной ответственностью, вслед за многими мемуаристами, можно утверждать только одно. В рамках ерофеевских представлений о том, что такое хорошо и что такое плохо, несовершенство оказывалось куда более привлекательным, чем совершенство. «Во всем совершенном и стремящемся к совершенству он подозревал бесчеловечность, – пишет Ольга Седакова. – Человеческое значило для него несовершенное, и к несовершенному он требовал относиться «с первой любовью и последней нежностью», чем несовершеннее – тем сильнее так относиться»[14]. «Веня сильно не любил героизма и жертвенности. В частности, пламенно ненавидел несчастную Зою Космодемьянскую, – рассказывает Виктор Куллэ. – Ему все время нужно было, чтобы на самом

12. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 593.
13. *Выговская Р.* История одной семьи. М., 2014. С. 137.
14. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 596.

безупречном белоснежном одеянии нашлось бы грязное пятно. Тогда он начинал верить в то, что перед ним человек. И касалось это не только исторических персонажей, но и современников. Если ты что-то доказывал с железной логикой, он видел в этом бесчеловечность. По своей природе он был антиперфекционистом. Перфекционизм для него был синонимом бесчеловечного. Однако «Москва – Петушки» текст перфекционистский. В этом для меня едва ли не главная Веничкина загадка».

Метафора пятна у Куллэ восходит к истории, которую любил рассказывать друзьям и приятелям сам Ерофеев. Андрею Архипову в изложении Венедикта она запомнилась так: «Еду в метро. Напротив меня сидит противный мордоворот. В костюме, в белой рубашке, с галстуком, в руках газета. Мерзость. И вдруг я вижу у него на рубашке крохотное пятнышко от портвейна, всего одна капелька. И сразу же я замечаю, как он внимательно, интеллигентно читает газету. Хорошими умными глазами». Процитируем также близкий к этому рассказу фрагмент из главы «Москва. Ресторан Курского вокзала» ерофеевской поэмы: «Я вслед этой женщине посмотрел с отвращением. В особенности на белые чулки безо всякого шва; шов бы меня смирил, может быть, разгрузил бы душу и совесть…»

В конце 1975 – первой половине 1976 года Венедикт служил в издательстве МГУ, куда его пристроили старые университетские друзья. «Ст<арший> корректор, т.е. обязанность приводить в божеский лит<ературный> вид все рефераты, кот<орые> поступают от старшекурсников геологич<еского> и географич<еского> факультетов МГУ. С первого жалованья купил себе для свадьбы чернейшие брюки и светлый костюм», – хвастался Ерофеев в письме к сестре Тамаре от 11 февраля 1976 года[15]. К этому отрезку его жизни можно приурочить байку, которую учившийся некоторое время в МГУ Игорь Авдиев позднее рассказал Алексею Чернявскому: «Авдиеву в университетской библиотеке никаких книг не дают, кроме учебников. Попросил какого-то древнего грека – и то не положено! А Ерофеев тащит из библиотеки книги охапками. «Я спросил, как же так, Веня? Я же здесь учусь», – а он мне: «Дурачок! У тебя в номере читательского билета первое число какое? 12. А у меня 4. Я не знаю, что это значит, но с числом 12 ничего не дают. А когда 4 – всё дают». Я долго выяснял. Наконец, узнал: 12 – это первокурсник, ему только учебники. А 4 – это рабочий – ему все можно. Все равно никогда он в библиотеку не придет».

С 24 мая по 25 сентября 1976 года Ерофеев завербовался сезонным рабочим в аэрологическую экспедицию[16], которая исследовала Кольский полуостров. Оттуда он, по обыкновению, посылал множество объемистых писем, в том числе и жене Галине. Судя по ним, на первом этапе семейной жизни (и находясь вдали от Галины) Ерофеев

15. *Ерофеев В.* Письма к сестре. – «Театр», 1992, № 9, с. 126.

16. Аэрология – наука о свойствах воздуха.

относился к ней вполне благожелательно: «Непонятно, отчего это у меня внутрях нет никаких подъемов и ликований (и причин-то для ликований как будто бы бездна: полоса наших мелких административных триумфов с мая прошлого до нынешнего мая, обретенная на 4 месяца родина и пр.). Состояние ровное и плоское («как кизлярские пастбища», сказал бы мой друг Тихонов) […] Не горюй, девка, раздавай долги, выкупай штаны, нашим о себе напоминай, обо всех столичных новостях пописывай. Оревуар и до радостного свидания»[17] (из письма от 8 июня); «Очень считаю дни до возврата и ни одного плохого воспоминания о тебе. Обнимаю»[18] (из письма конца июня).

Подробнее о своих экспедиционных обязанностях Ерофеев рассказывал сестре Тамаре в письме от 5 августа 1976 года: «У меня так: раз в неделю вылеты на север, восток и северо-восток от реки Вороньей и раз в неделю возвращение на базу. Экипировка такая: рюкзак за спиной, накомарник на морде, радиометр на грудях, болотные сапоги снизу, сверху компас и бинокль. Всеми мыслимыми благами снабжены, от танкетки-вездехода до резиновых надувных лодок, в первый раз за всю мою жизнь стал одержим рыбной ловлей (кумжа, хариус, форель, сиг и пр.). С териберским и ловозерским рыбнадзорами отношения панибратские («фамильярность, граничащая с закадычностью», как говорил Томас Манн). Путного, по существу, ничего не делаем, если не считать обнаруженных двух аномалий с повышенной радиоактивностью, остальное вздор; из тысячи телодвижений, которые мы за день совершаем, только два десятка продиктованы подотчетностью (управление на Крас<ной> площади, рядом с ГУМом). […] Дал согласие американцам на печатание своих «Петушков» в Нью-Йоркском издательстве и в изд<ательстве> университета штата Массачусетс (переговоры вела Галина, и авторские амбиции тут важнее обещанных 25 тысяч долларов)»[19].

Никаких двадцати пяти тысяч долларов Ерофеев из США не получил, однако в 1976 году его поэма действительно несколько раз была издана за рубежом – в Великобритании, в Польше и во Франции. В 1977 году «Москва – Петушки» вышла книгой на русском языке в престижном парижском эмигрантском издательстве YMCA-Press. По этому изданию и ксероксам с него долго теперь будет знакомиться с поэмой большинство читателей. «Мои родители, бывшие сотрудники радио «Голос Америки» в Вашингтоне, в 1977 году получили книгу «Москва – Петушки», изд. YMCA-Press, наверно, из одного из русских книжных магазинов Нью-Йорка (например, «Четыре континента»), у которого они заказывали книги по почте, – вспоминает, например, американская славистка и переводчица Татьяна Ретивова. – Мы всей семьей прочли эту книгу несколько раз и вслух, за столом, и про себя». По-видимому, как раз об этом издании рассказывает в одном из интервью

17. «Летопись», с. 72.

18. Там же, с. 73.

19. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 126–127.

Венедикт Ерофеев-младший: «Из детства очень запомнился один эпизод. Мы еще в Мышлине жили. Отец приехал неожиданно, и я, наверное, больше никогда не видел его таким счастливым. Весь он как бы излучал счастье. С порога крикнул: издáли!.. И стал разворачивать что-то, завернутое в старые газеты. Это была книга «Москва – Петушки», изданная во Франции»[20].

15 февраля 1977 года Ерофеев на пять месяцев устроился на последнюю свою официальную, с записью в трудовой книжке, работу – стрелком в 101-м отряде ВОХР команды № 1. В этой же команде и тоже стрелком служила тогда Ольга Савенкова, которая вспоминает, как они с подругой, Валерией Черняк, «брали с живота спящего Ерофеева «Архипелаг Гулаг» на папиросной бумаге и читали его за ночь». «Про Солженицына он сразу сказал: «Что интересно, я и так знаю, а что не знаю, мне неинтересно». Но когда году в 1977-м Веничка прочел «ГУЛАГ», был просто убит: закрыл дверь, задвинул шторы и долго так сидел», – писал Владимир Муравьев[21]. Позднее на вопрос Ирины Тосунян в интервью: «Что может дать сейчас публикация «Гулага»?» – Ерофеев ответил: «Ребятам вроде моего двадцатитрехлетнего сына она необходима до зарезу. А те, кто поглупее, может, поумнеют»[22].

Тут нужно отметить, что к большинству русских писателей-современников Ерофеев относился, мягко говоря, прохладно (при том, что многих отечественных предшественников автор «Москвы – Петушков» искренне почитал)[23]. «О своих коллегах по перу – почти о всех поголовно – отзывался едко и унижающе», – говорит Анатолий Иванов[24]. К концу 1970-х годов в Ерофееве уже в полной мере сформировалось то качество, о котором пишет неплохо знавший писателя Александр Леонтович: «Он был человеком вежливым. Но он считал, что должен быть везде первым. И все, действительно, ему всегда смотрели в рот»[25]. В интервью Ирине Тосунян Ерофеев вспоминал: «Когда меня выгоняли из МГУ, я уже писал – чисто юношеские «Заметки психопата». Однокурсники, те, кто читал, говорили, что это невозможно, что так писать нельзя. «Ты, Ерофеев, хочешь прославиться на весь институт?» А я в ответ: «У меня намерения намного крупнее!»[26] «У него был

20. *Фурсов А.* Снятие с креста. Тернии и звезды русского писателя Венедикта Ерофеева. – «Призыв» (Владимир), 19 января 1991 года (субботний выпуск), с. 5.

21. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 581.

22. Там же. С. 514.

23. Однако и здесь были исключения, в частности проза Михаила Булгакова. «…Он как-то сказал, что, сколько раз ни брался за «Мастера и Маргариту», всегда доходил только до сцены, где они «грянули и хорошо грянули», а дальше не мог читать, – вспоминает Марк Гринберг. – Ему претило. Он вообще был чужд позе, но тут мне почему-то казалось, что он немножко прикалывается. А может, и правда не мог». Многими мемуаристами отмечаемая неприязнь Ерофеева к «Мастеру и Маргарите», вероятно, была формой и следствием его обычного протеста против устоявшихся интеллигентских мнений и репутаций.

24. *Иванов А.* Как стеклышко: Венедикт Ерофеев вблизи и издалече. – «Знамя», 1998, № 9, с. 174.

25. «Поселок академиков Абрамцево», с. 88.

26. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 510.

умный и ясный, слегка высокомерный взгляд, в котором было нетрудно прочитать осознание своей особенности и какого-то связанного с этим груза», – вспоминал Андрей Охоцимский[27]. В позднем интервью Л.Прудовскому на вопрос об отношении к своей всемирной известности Венедикт ответил: «То ли еще будет», а когда интервьюер далее поинтересовался: «Ощущаешь ли ты себя великим писателем?», автор «Москвы – Петушков», малость ёрничая, признался: «Очень даже ощущаю. Я ощущаю себя литератором, который должен сесть за стол. А все, что было сделано до этого, – это более или менее мудозвонство»[28].

В кругу знакомых и друзей автор «Москвы – Петушков» долгие годы развлекался им самим придуманной игрой – определял, какое количество водки он налил бы тому или иному писателю. Муж Беллы Ахмадулиной художник Борис Мессерер вспоминает: «Каждое новое имя несли на суд Венедикта, и Веничка вершил этот суд, вынося торжественный приговор:

– Нет! Этому я ничего не налью!

Желая обострить разговор, я спросил:

– А как ты относишься к тому, что пишет Битов?

Веничка невозмутимо ответил:

– Ну, Битову я полстакана налью!

Андрей отреагировал благороднейшим образом:

– Веничка, что бы ты ни сказал, я никогда не обижусь на тебя!

Разговор зашел и о Белле. Ее самой не было в мастерской, она жила и работала тогда в Доме творчества композиторов в Репине под Ленинградом. Веничка задумчиво проговорил:

– Ахатовну я бы посмотрел…

А дальше на вопрос, как он оценивает ее стихи, Веничка произнес:

– Ахатовне я бы налил полный стакан!»[29]

Разговор этот состоялся все в том же 1977 году, вскоре после того, как Ахмадулина и Мессерер в Париже взахлеб прочитали корректуру упомянутого чуть выше русского издания «Москвы – Петушков». «Всю ночь я читала, – вспоминала позднее Ахмадулина. – За окном и в окне был Париж. Не тогда ли я утвердилась в своей поговорке: Париж не стоит обедни? То есть (для непосвященных): нельзя поступиться даже малым своеволием души – в интересах души. Автор «Москва – Петушки» знает это лучше других. Может быть, только он и знает. […] Так – не живут, не говорят, не пишут. Так может только один: Венедикт Ерофеев, это лишь его жизнь, равная стилю, его речь, всегда собственная, – его талант. […] «Свободный человек!» – вот первая мысль об авторе повести, смело сделавшем ее героя своим соименником, но отнюдь не двойником»[30].

---

27. «Поселок академиков Абрамцево», с. 326.

28. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 501.

29. *Мессерер Б.* Промельк Беллы. Романтическая хроника. М., 2016, с. 410.

30. *Ахмадулина Б.* Миг бытия. М., 1997, с. 140.

Впрочем, познакомятся Ахмадулина и Ерофеев еще через целых девять лет – в 1986 году. «Водиться с писателями он стал только в последние годы, когда стал знаменитым. Наши действующие литераторы искали с ним встречи. А до этого он жил в том кругу, который описан в «Петушках». Там писателей не было, – рассказывает Ольга Седакова. – В последние годы у него часто бывала Ахмадулина, которую он почитал. Но весьма своеобразно: «Это новый Северянин». Надо заметить, что это не осуждение: Северянина он очень любил»[31].

Весной 1977 года Венедикт и Галина Ерофеевы переехали в квартиру в ведомственном доме, принадлежавшем МВД и располагавшемся на са́мом севере тогдашней столицы по адресу: улица Флотская, дом № 17, корпус 1. Это одноподъездная семнадцатиэтажная башня. «Там жили милицейские чины не выше полковников», – свидетельствует Борис Шевелев[32]. «Квартира была двухкомнатная, с большой кухней и довольно просторным коридором и прихожей, по тем временам очень хорошая, – вспоминает Людмила Евдокимова. – Комната поменьше была Вениной и предназначалась для его там нахождения, а по временам и занятий (Галина Веню боготворила); комната побольше предназначалась для многолюдных собраний, дней рождений и т.п. Там стояло разбитое пианино, стол, который раздвигали в дни пиршеств. Обстановка была умеренно буржуазная, Галя в общем-то была обычная женщина, работала, даже кандидатскую степень имела (все это, разумеется, пошло под откос). Сиживали, бывало, в той же квартире и на кухне при малолюдных визитах, когда Галина всех кормила супом, а то и обедом». «Га́лина квартира на Флотской была хорошая. Они получили эту квартиру, так как в доме, где они жили раньше, в самом центре города, в Камергерском переулке, устроили финское представительство», – рассказывает Сергей Толстов[33].

Атмосферу, царившую в том ведомственном доме, где поселились Венедикт и Галина Ерофеевы, колоритно описывает Елена Игнатова: «После многолетних мытарств Венедикт был счастлив, уверял, что устроит на балконе грядку и станет растить огурцы, хорошо бы сразу соленые. Я в первый раз приехала к ним на Флотскую и подивилась – куда занесло Венедикта? В вестибюле под портретом Ленина сидел дежурный, по виду отставник из военных, он спросил, к кому я иду, и велел подождать – он должен подняться со мной на лифте и проследить, в ту ли квартиру я направляюсь. Тут с улицы кто-то вошел, и вахтер доверил ему сопровождать меня; человек рассмеялся и сказал: «Ладно, поехали». Его лицо показалось смутно знакомым, но я не могла вспомнить откуда. Он вышел со мной из лифта, позвонил в дверь и спросил у Венедикта: «Гостей ждете?» Оказалось, он из соседней квартиры, а похож на героев из фильмов про следователей и разведчиков.

31. *Седакова О.* Венедикт Ерофеев – человек страстей. – «Правмир. ру. Православие и мир», 2013, 24 октября. http://www.pravmir.ru/venedikt-erofeev-chelovek-strastej2/

32. «Про Веничку», с. 122.

33. «Поселок академиков Абрамцево», с. 233.

По утрам такие подтянутые супермены выбегали из парадной на разминку, потом садились в машины и уезжали на службу. Вахтер встречал их сладкой собачьей улыбкой, а при виде Венедикта и его гостей суровел. Мы несколько раз сталкивались в подъезде – супермены после пробежки и Венедикт с бидоном пива, они взбегали по лестнице, а мы ждали лифта, и я чувствовала холодок в затылке от взгляда вахтера. Венедикт относился ко всему этому безмятежно, был доволен чистотой и чинностью дома, а к консьержу относился как к сторожевому псу»[34].

В пасхальное воскресенье, 10 апреля 1977 года, Ерофеева впервые увидел Глеб Павловский, который по нашей просьбе написал небольшие воспоминания о своем знакомстве с автором бессмертной поэмы: «Нас познакомил Игорь Авдиев, он же Черноусый из романа «Москва – Петушки». Игорь нагрянул ко мне летом в Одессу в 1975 году, не помню, кто из москвичей его ко мне направил. Он жил у меня и моих знакомых несколько дней. Это был яркий, бравый циничный москвич, внук профессора-востоковеда Авдиева, по учебнику которого я учился в университете. Помню, Игорь посетил одесский женский монастырь за городом, надеясь, он сказал, подсмотреть монашек, сигающих в море в чем мать родила.

Бывая в столице, я изредка навещал и Авдиева. А в начале 1977 года, бросив стройку в Новоселове под Киржачом, временно у него поселился. В том странном сквоте в Старом Толмачевском переулке близ Новокузнецкой, в огромной квартире, где прописан был, кажется, только он. Хорошо помню мое переселение, прямо-таки в пасхальную ночь 1977 года. Игорь к тому времени пережил духовный переворот, стал православным неофитом. Его гости и он были на всенощной. Вернувшись под утро, они меня растолкали. На Ерофеева я поначалу внимания почти не обратил, полностью захваченный созерцанием молодой Ольги Седаковой. Что неудивительно. Она была как с портрета Модильяни, только лучше.

Мое неучастие в застольных молитвах вызывало заметное даже мне неудобство в присутствующих. Кто-то, кажется, именно Венедикт, громко сказал с насмешливой интонацией: «Тут, похоже, на Пасху собрались не православные христиане, а магометане и кошерные иудеи!» Это атмосферу разрядило. Но не спасло меня от застольного троллинга, кстати, естественного – я, мало того что тогда был нехристем, еще и не пил!

Ближе я познакомился с Ерофеевым, ночуя в авдиевском сквоте. Как-то на полу, на матрасе у окна я обнаружил Венедикта. Почему он там оказался, хотя мне говорили, что он женат, – не знаю, но это было не раз. В те дни я через Игоря Авдиева пытался устроиться в «вохру» ГЭС-2, что за Домом на набережной. По-моему, там дежурили и подрабатывали почти все герои «Петушков», хотя не все были оформлены. Комично, что, хотя ГЭС была запасной электростанцией Кремля,

34. *Игнатова Е.* Обернувшись. Венедикт.

охраняли ее мы, голь перекатная и беспаспортная. Впрочем, тогда это было обыкновенное дело. Советская власть была опасной, но в Москве какой-то рассеянной. Устроиться не удалось, но пару смен я подменял Игоря. Ерофеев тоже был там. Помню, он весь день что-то читал. Увы, хотя «Петушки» к тому времени прочел, я ни разу не говорил с ним о его романе. Это почему-то казалось мне глупым.

Венедикт мне показался похож на лорда из бывших пиратов, или так я лордов себе представлял. При моем тогдашнем возрасте мне он казался слишком крупным, взрослым, стареющим. Кстати, не помню, чтобы его называли Веничкой. Я с ним был на «вы». Легко вступал в разговор, но тут же внутренне отключался и, разговаривая, будто не коммуницировал. Хотя глядел и слушал. Говорил Ерофеев короткими, какими-то, как я тогда думал, телеграфными фразами. К тому же я не всегда их понимал, они могли быть скрытыми цитатами.

Узнав, что у меня была в Одессе диссидентская история, он раздражился. Чуть презрительно бросил что-то типа: «Раньше в Одессе евреи были музыканты, а теперь они просто евреи и несут чепуху!» Я велеречиво попенял ему за антисемитизм, ссылаясь на только прочитанную федотовскую «Империю и свободу». Ерофеев как отрезал: «Так бы и говорили, что вам нужен культурный опер, который декламирует Пушкина. Ладно, будет вам такой опер!» – сказал он. Довольно пророчески.

Я тогда был стеснительный юноша, и нравы обитателей сквота меня коробили. Кроме ученейшего Бориса Сорокина, который, несмотря на тогдашнюю мою антицерковность, сильно увлек меня рассказами о св. Григории Паламе.

По-моему, единственный раз Венедикт вскинул на меня глаза, когда я начал ему рассказывать о своей философии поражения на примере одного авдиевского друга. Это было связано с впечатлением от поездки по просьбе Игоря Авдиева куда-то под Владимир. Он просил меня отвезти письмо какому-то старому другу, проходившему с ним по старому политическому делу. Я долго добирался и нашел в крохотной избе с печкой спившегося человека. Или даже не спившегося, а – сдавшегося, капитулировавшего. Все ему было так безразлично, что письмо он даже не распечатал, а я поспешил вон.

Ерофеев оживился, стал расспрашивать и разговорился на парутройку фраз, к сожалению, я их не помню. Запомнил только – ерунда, мол, что я вообще знаю о поражениях, раз не пью! Кстати, мне не довелось видеть его сильно пьяным.

В молодости я гордился тем, как готовлю яичницы и омлеты. Помню, что Венедикт ел пристально, отслаивая в омлете один элемент от другого и хорошо пережевывая. У него были такие деликатные движения руки с вилкой, будто не задевающие пространство.

Спал Венедикт на матрасе и, помнится, спал не раздеваясь. В головах стояла бутылка, к утру она была пуста».

Про электростанцию, обслуживавшую Кремль, рассказывает и Марк Гринберг: «Он какое-то недолгое время, по иронии позднесоветского устройства, работал на пульте резервного энергоснабжения Кремля, где-то за кинотеатром «Ударник». Он должен был там дежурить. Со смехом говорил: «Если на мой телефон позвонят, то я должен вот эту ручку дернуть». Вот и все его обязанности были. Один раз он позвал туда салют смотреть – много было простых каких-то вещей… Потащились мы и смотреть должны его были с Малого Каменного моста возле «Ударника». Веня должен был туда выйти, но он вышел абсолютно неживой, с какого-то бодуна чудовищного, и Галина привезла ему в сумке крепленое вино – то, чем она его похмеляла тогда. И вот я помню, что у него руки ходили ходуном, она ему налила в пиалу, и он сказал: «Ребятишки, отвернитесь, вам видеть этого не надо». А потом его выгнали оттуда. Начальница ему замечание сделала: «Вы почему курицу оставили в холодильнике?» А он сказал: «Я же курицу оставил, а не бомбу…»

Как это ни странно, вселение в новую квартиру на Флотской улице и ее обустройство на некоторое время если не захватило Ерофеева полностью, то весьма развлекло его. «Живем почти превосходно, мания приобретательства и обживания еще не отошла», – не без самоиронии писал Ерофеев сестре Тамаре 24 января 1978 года[35].

Но бóльшую часть весны и лета Ерофеев в 1978 году провел не в Москве на Флотской, а в Абрамцеве, на гостеприимной даче Б.Н.Делоне. «Борис Николаевич его очень полюбил, – вспоминает Елена Энгельгардт. – Когда его внуки Вадим и Миша уехали (они вынужденно эмигрировали в 1975 году), он не только разрешил, но и сам попросил Веню с женой остаться. И до самой смерти Бориса Николаевича они здесь жили на даче. Даже шли какие-то разговоры о том, что они смогут жить здесь и дальше, если Борис Николаевич выкупит у Академии дачу, которую он арендовал к этому моменту уже около тридцати лет»[36]. «Дача с 17 мая. Царскосельская жизнь», – с удовольствием отметил Ерофеев в тогдашней записной книжке[37].

«У нас покуда все более или менее ладно и спокойно, – 8 июня 1978 года писал он Тамаре Гущиной. – В Москву я с середины мая почти не появляюсь, разве что за крайней надобностью, т.е. безвылазно в Абрамцеве на даче. Галина через день появляется и исчезает, она хоть связана необходимостью два раза в неделю появляться в Москве. Я, благодарение Богу, ничем не связан. С головой ушел в свои огороды, грядки, навозы, перегнои, дрова, расчистку леса, книги, писанину и десятиверстные прогулки. Веду совершенно здоровый modus vivendi (образ, то есть, жизни) и даже почти без спиртного, за вычетом, конечно, тех дней, когда из Москвы на меня обрушиваются шумливые не

35. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 127.

36. «Поселок академиков Абрамцево», с. 224.

37. *Ерофеев В.* Записные книжки. Книга вторая. С. 410.

в меру компании, на предмет отдохнуть, поцедить вина и поваляться в черемухе […] Приобретать продолжаем, хотя уже без всякого налета одержимости. Завтра, в пятницу, Галине в Москву должны доставить какой-то изысканный набор банкетного стола и не менее банкетных стульев, за 170 руб.»[38].

Относительно «даже почти без спиртного» Ерофеев, кажется, выдавал желаемое за действительное. Татьяна Левина, иногда видевшая автора «Москвы – Петушков» как раз в этот период в Абрамцеве, вспоминает: «У Ерофеева были такие яркие черные глаза, он всегда очень пристально смотрел при встречах. У моего дяди Сашки Леонтовича была большая коллекция пластинок, и они вместе слушали. А его жена Галя иногда прятала у нас бутылки». «Венедикт был веселый и посвежевший, – свидетельствует тогдашний муж Ольги Седаковой, художник Александр Лазаревич. – Рассказывал, что занят выращиванием чего-то на грядках и писанием чего-то смешного, связанного с текстами В.И.Ленина. Я сказал, что по дороге к нему видел в аллее пионерку, отдающую честь. Веня захохотал. Потом мы много говорили, шутили, пили, почти не закусывая, так как из еды были только макароны»[39]. Однако в Абрамцеве Ерофеев и в самом деле пил значительно меньше, чем в Москве, – сдерживающим его фактором неизменно оказывалось присутствие на даче Бориса Николаевича Делоне. «При старике ему было как-то неудобно пить, – объясняет Сергей Толстов. – Старик сам был человеком спортивным и не пил. Я видел, когда приходил, что он если и пьет, то очень мало […] Бывали гости. Хорошая атмосфера там была, дружеская. Галина там суетилась. С продуктами плохо было, надо было все эти сумки таскать, готовить. Она все это делала»[40].

Одним из соседей Ерофеева в Абрамцеве был прекрасный и, кажется, еще сильнее пивший, чем автор «Москвы – Петушков», писатель Юрий Казаков. Он, по воспоминаниям Александра Шарова, иногда «приползал»[41] (увы, чаще всего было именно так) на дачу Делоне, от которой жил через один дом. Абрамцевские блокноты Ерофеева пестрят записями: «Весь вечер – у пьяного Казакова»[42], «Вторжение вечером Ю.Казакова с водкой и портвейном»[43] и тому подобное. Если верить литератору Владимиру Христофорову, Казаков следующим образом предостерегал его от чрезмерного увлечения Ерофеевым и его поэмой: «Москва – Петушки» относится к сортирной литературе, хотя я так не смог бы написать. Не вздумайте подражать ему и еще «Лолите» Набокова. Вообще, дружить с Ерофеевым не стоит, есть у него в лице

38. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 128.

39. «Про Веничку», с. 116–117.

40. «Поселок академиков Абрамцево», с. 233, 235.

41. *Крохин Ю.* Души высокая свобода. Вадим Делоне. Роман в протоколах, письмах и цитатах. М., 2001, с. 62.

42. *Ерофеев В.* Записные книжки. Книга вторая. С. 436.

43. Там же, с. 470.

что-то дрожащее…»[44] Однако в разговорах с Борисом Шевелевым Юрий Павлович оценивал творчество автора «Москвы – Петушков» по-другому: «Казаков любил говорить, что в России только три писателя больших в XX веке есть: Иван Алексеевич Бунин, он, Казаков, и вот еще Веня Ерофеев»[45]. Евгений Попов рассказывает о взаимоотношениях Казакова и Ерофеева так: «То, что Казаков дружил с Венедиктом, – это факт. Он не раздражал Венедикта. И Венедикт его не раздражал. А многие другие большие писатели – раздражали».

2 ноября 1978 года Ерофеев отправил Тамаре Гущиной письмо. В нем он живописно рассказал сестре о праздновании своего сорокалетия: «День рождения был так многолюден, что без эксцессов не обошлось. Схлестнулись крайне правые диссиденты и экстремисты-левые. Мордобой длился не больше двух минут, но все равно за полночь это все несколько омрачило. Если вся эта шушера-диссидентщина будет и впредь вести себя так суетно-злобно и невеликодушно, я, чего доброго, вступлю в Партию. По свидетельству всех, кто был, я, грешник, был самым уравновешенным и расторопным (да еще и самым трезвым – Галина в конце письма подтвердит – да еще в парижском новом костюме)»[46]. Приведем версию тогдашнего мужа Евдокимовой Марка Гринберга: «У Вени иногда совершенно дикий сброд собирался. Помню безумную драку на одном из дней рождения. Подрались, кажется, отсидевшие люди из «Веча» и кто-то, про кого эти люди думали, что те на них донесли. Я ни тех, ни других не знал. Там была так называемая Любка, с которой Тихонов в то время жил. Она была беременна, и ее затащило в этот водоворот драки, прямо в прихожей. Я и Лазаревич ее вытаскивали из-под кучи дерущихся».

На Флотской и в Абрамцеве протекла значительная часть жизни Ерофеева в 1979 году, хотя в сильные морозы приезжать на любимую дачу Делоне Венедикт возможности не имел. «Большой дом не топился, его на зиму консервировали, – объясняет Сергей Толстов. – И в домике у них никто не жил, он уже был совсем не годен для жилья. Был совсем разрушен»[47]. «Как только пройдут холода, плюну на все это столичное и уеду в Абрамцево, с книгами, кропать бумагу и колоть дрова», – 22 марта писал Ерофеев сестре Тамаре[48].

Едва ли не самым любимым его летним и осенним занятием в Абрамцеве были многочасовые походы за грибами. В «Москве – Петушках» Ерофеев издевался над автором книги «Третья охота» (1967), выходцем из Владимирской области Владимиром Солоухиным: «Мой глупый земляк Солоухин зовет вас в лес соленые рыжики собирать. Да плюньте вы ему в его соленые рыжики!»[49] Однако сам он

44. «Энергия несогласий». – «Литературная Россия», № 31–327, августа 2009 года.

45. «Про Веничку», с. 124–125.

46. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 129.

47. «Поселок академиков Абрамцево», с. 232.

48. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 130.

49. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 155.

очень любил не только собирать, но и солить грибы. «Солил грибы он бочонками. Все грибы почитал съедобными», – вспоминал Игорь Авдиев[50]. «Грибы собирать он обожал, – рассказывает Сергей Толстов. – Постоянно ходил за ними в лес. Любил процесс. И я с ним собирал, хотя не люблю. Ерофеев готовить не умел, но грибы, чернушки, пытался солить»[51]. И даже мариновать (дополним мы это мемуарное свидетельство). «Грибы и грибные заботы. Весь день, без роздыха. Два лукошка, – 31 июля 1978 года записал Ерофеев в своем абрамцевском дневнике. – Первые опыты маринования и пр. Безалкогольность, подвижность и все такое. (20 белых, 14 подосиновиков, 13 подберезовиков.)»[52]. Характерную историю, показывающую, какую роль в жизни автора «Москвы – Петушков» играли грибы и все, что с ними связано, рассказывает Марк Гринберг: «На меня он только один раз по-настоящему гаркнул. Как-то утром позвонил и сказал: «Давай-ка подваливай к часу дня на Ярославский вокзал, поедем по грибы». Он меня врасплох застал, и я ему сказал: «Вень, слушай, рад бы, но дел полно…», что-то такое. И тут он именно прорычал: «Вот кого я терпеть не могу, это деловых людей, у которых дел полно. Ты сам подумай: какие у тебя дела могут быть, которые важнее грибов?» Я захохотал и что-то такое пробормотал извинительное, но тем не менее в тот раз не поехал, действительно не мог – что-то и впрямь было неотложное».

А вот куда более традиционное сельское развлечение русских писателей Ерофееву по душе не пришлось. Марк Гринберг вспоминает шутливую историю Венедикта о постигшей его неудаче: «Он рассказывал, как какие-то охотники дали ему ружье и он пошел с ними охотиться: «Тут она прямо на меня как выскочит, перепелка эта. И я, конечно, ружье бросил и побежал».

В записной книжке от 12 января 1979 года Ерофеев отметил: «Лев Кобяк<ов>, водка, водка, оздоровление и не туда и не совсем, тоска по Р.»[53] – то есть Юлия Рунова никуда из его жизни не исчезла. В начале августа этого года Венедикт, Юлия и ее дочка Вера вместе приехали в Кировск. «Еще когда мама болела, – вспоминает Тамара Гущина, – Вена написал, что они с Юлей хотят приехать. Мол, Юля понимает в этих заболеваниях и, может быть, что-то посоветует, скажет, каким врачам надо ее показать. Юля мне понравилась. Симпатичная такая, ухоженная, строгая. Мы ходили на кладбище, она цветов купила, еще нарвали полевых, посидели там, помянули, а когда Вена отошел, я Юлю спросила: «Что же вы, ведь когда-то Венедикт собирался вас привезти к нам познакомиться, почему вы уступили Вале?» Она

50. *Авдиев И.* Предисловие. С 163.

51. «Поселок академиков Абрамцево», с. 235. См. также в абрамцевских воспоминаниях А.Леонтовича: «Он поразительно хорошо искал грибы и знал все грибные места, ходил в лес. Он грибов набирал даже больше, чем Слава Грабарь, а тот именно славился тем, что грибник» (там же, с. 87).

52. *Ерофеев В.* Записные книжки. Книга вторая. С. 448.

53. Там же, с. 475.

говорит: «У меня был другой характер. Я, например, не могла рвать юбки и забираться к нему в окно на какой-то этаж»[54].

В ночь под новый 1980 год Ерофеева вновь накрыл приступ тяжелой психической болезни на почве алкоголизма. Утром 1 января в квартире Марка Фрейдкина раздался телефонный звонок. «Звонила Галя, – вспоминал он, – и просила срочно приехать, поскольку у Вени начался приступ белой горячки. Спросонья и с похмелья плохо соображая что к чему, я тем не менее взял ноги на плечи (благо жил совсем недалеко – около станции метро «Аэропорт») и отправился на Флотскую. Я провел там в тот раз около полутора суток. Не стану в подробностях описывать, чему я стал свидетелем, – российскому читателю, без сомнения, прекрасно известны все проявления этого вполне национального недуга. […] Скажу лишь, что изрядную часть этих полутора суток я, героически борясь со сном, просидел на стуле перед дверью на балкон, куда Веня то и дело норовил выскочить, уверяя, что кто-то зовет его снаружи. Удивительно, что сам он все это отлично запомнил и позже записал в своем дневнике»[55]. «Самый поражающий из дней. Начало треклятого пения в стене, – отметил Ерофеев в записной книжке. – Срочно водки. Не помогает. Мышки и лягушата. Срочно вызван Марк Фрейдкин для дежурства. Всю ночь приемник, чтобы заглушить застенное пение. Из-за метели – физия в окне. Люди в шкафу, крот на люстре. Паноптикум…»[56]. От сестры Тамары все эти малоприятные подробности были утаены, ей в письме Ерофеев рассказал, что всю новогоднюю ночь вместе с Галиной трудолюбиво клеил в кухне обои: «Трудность оклейки в том состояла, что в соседнем куске должны были точно совпасть все ветви, изгибы стволов и пр., – провозились 6 часов подряд, кончили за полночь, взглянули, ахнули и шлепнули шампанское посреди ночи. Все входящие – в восторгах. Приедешь – увидишь»[57]. Наверное, не стоит удивляться, что Марк Фрейдкин в своих мемуарах ни словом о чудесных обоях не обмолвился.

17 июля 1980 года умер Борис Николаевич Делоне. «Упал в квартире, сломал шейку бедра и буквально за три месяца из крепкого старика превратился в совершенно немощного», – вспоминает Сергей Толстов[58]. Незадолго до его смерти в семье обсуждался вопрос: выкупать ли Борису Николаевичу в личную собственность дачу, которую государство три десятилетия сдавало Делоне в аренду? «Дед спрашивал нас, покупать или нет, – вспоминает Сергей Шаров-Делоне. – И все решили, что нет: потому что понимали, что без Деда она нам не нужна. Так что это был наш выбор. И нас никто не просил особо освободить дачу – она была снята на весь год. Просто в сентябре мы уехали.

54. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 143.
55. *Фрейдкин М.* Каша из топора. С. 307.
56. «Летопись», с. 76–77.
57. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 130.
58. «Поселок академиков Абрамцево», с. 232.

потому что позже было уже труднее».[59] «Я помню, как мы собирали там вещи, – рассказывает Сергей Толстов. – Ерофеев переживал больше всех. Пил все время водку. Мы грузим, а он требует, чтобы я в магазин съездил за бутылкой для него. И я вместо того, чтобы грузить, на велике в Абрамцево гонял за бутылкой. И он тут же эту бутылку выпивал. Я-то не пил, мне неудобно, меня помогать позвали, что же напиваться в такой день. А он тут раскис совершенно. Не помогал, не грузил, только сам напился. Он очень не хотел съезжать. Наверное, даже боялся. Понимал (и Галя тоже), что у него с Делоне связан совершенно другой образ жизни, трезвый»[60].

Покидать Абрамцево Ерофеевым очень не хотелось, и на какое-то время они нашли приют на даче Александра Епифанова, внука известного художника и великого реставратора, академика АН СССР Игоря Грабаря. Елена Энгельгардт, сдружившаяся с Галиной и Венедиктом как раз в эту пору, набросала такой словесный портрет автора «Москвы – Петушков»: «Зимой он всегда был в ватнике. Кроличью шапку не снимал, по-моему, даже дома. Никаких дубленок он не носил. Галка ругалась, потому что, если его нарядить, он был просто «супер». Я как-то видела Веню, когда она его нарядила. Они ехали на один день в Москву. Голубая рубашка, пиджак, пальто. Действительно супер! Но он всего этого терпеть не мог. Зимой он любил ходить в ватнике. Весной и осенью носил коротенькое пальтецо, типа бушлата. У него была просто ангельская внешность. Он был очень деликатным человеком и очень умным, но в душе он был ребенок, просто «дитё»[61].

Зимой и весной 1980–1981 года Венедикт и Галина Ерофеевы, приезжая в Абрамцево, жили в доме В.А.Исаева, первого и, как вспоминают многие, не слишком чистого на руку управляющего поселком. «У них там очень хороший был участок. Посажены были яблони, крыжовник», – рассказывает Тамара Штрикова о владениях Исаева[62]. Этот дом Галина и Венедикт (начавший наконец получать гонорары из-за границы за издания и переиздания «Москвы – Петушков»)[63] вознамерились приобрести в собственность. Шутливо называли они его хутором. «От тебя получил письмо позавчера, будучи на хуторе, – 1 декабря 1980 года извещал Ерофеев сестру Тамару. – Я оттуда не выползаю, по существу, у меня там все, что мне нужно, – книги, пишущая машинка, отрадная возня

59. Там же, с. 86.

60. Там же. С. 232.

61. Там же, с. 227.

62. Там же, с. 70.

63. «По приезде в Париж в начале 1976 года я заключила договор с французским издательством AlbinMichel. По контракту издательство должно было передавать мне часть доходов от продажи ерофеевской книги. Я регулярно получала подробные отчеты, а деньги передавала Ерофееву с оказиями. Доллары посылать было опасно, поэтому мы ездили в Швейцарию, где можно было поменять валюту на рубли. Переводчица при правительстве Франции (милейшая Ирина Зайончек) часто приезжала к Ерофееву с деньгами, вещами и книгами (хотя по советским законам дело это было незаконное), и он нам об этом сообщал», – вспоминает Ирина Делоне (Белогородская). Эти воспоминания были подготовлены к печати Валерием Берлиным.

с дровами и с печкой, лыжи, умиротворение и веселая трезвость. И почти ни души, если не считать субботне-воскресных наездов из Москвы наследников Игоря Грабаря. Об эту пору в прошлом году, в Москве, я купался в гостях, недугах, вине и черной меланхолии. Мы уже решили бесповоротно – хуторок загородный нам совершенно необходим. Тем более их цену взвинчивают уже не из года в год, как в милые старые времена, а с часу на час. Хозяин его (я уже называю его экс-хозяином, однако, тьфу-тьфу, хаю при этом) дал нам на размышление срок до 1-го мая. Крупный задаток можно внести и среди зимы, для упрочения своих позиций»[64]. Задаток за дом был внесен, но в итоге Исаев дом Ерофеевым не продал – то ли ему не посоветовали этого делать компетентные органы[65], то ли просто нашлись лучшие покупатели. В любом случае, вряд ли бывшему управляющему поселком нравилась та атмосфера, которую Ерофеевы привнесли в его дом, и те люди, которые в этом доме теперь часто бывали. «Когда он жил с женой Галей у Исаева, к нему приезжала куча народу – художники, диссиденты, какие-то личности, которые не имели, как мне казалось, никакого отношения к самому Ерофееву, но он, видимо, был достопримечательностью», – вспоминает Алексей Тимофеев[66]. Между прочим, задаток за дом Исаев Ерофеевым не вернул.

Время сладкой символической мести Исаеву пришло спустя шесть лет. У тогдашней возлюбленной Ерофеева, Натальи Шмельковой, имелся спортивный пневматический пистолет. «В один из прекрасных морозных солнечных дней, – пишет Шмелькова, – провели меня Веня с Галей показать этот злосчастный домик. Зимой в нем никто не жил. Прихватили пистолет. Галю оставили на дороге, как говорится, «на шухере», а мы с Веничкой, открыв калитку, пробрались по сугробам к застекленной террасе. На столе, застеленном белоснежной скатертью, красовался недопитый бокал красного вина. Пять пуль скользнули по стеклу. Шестая – пробила его насквозь, угодив прямо в бокал»[67].

Почти все лето и осень 1981 года Венедикт и Галина Ерофеевы провели уже на другой снятой ими даче – в так называемом генеральском поселке «55 км» близ Абрамцева. Увы, Бориса Николаевича Делоне рядом уже не было, так что Ерофеев теперь и на даче пил по-черному. «Особенно пил он на выходные, когда к нему понаедут какие-то гости, – рассказывает Елена Энгельгардт. – Похмелье было тяжелым, ему бывало плохо, и мы тогда не общались»[68]. «Совершенно плохо, посылаю девку на последнюю мелочь и посуду купить «Имбирную», – фиксировал Ерофеев в своем блокноте, например, события 2 сентября. – Весь день не подымаюсь с постели. Гадливость ко всему, вечером переходит в безбрежную рвоту и длится всю ночь»[69].

---

64. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 131.
65. «Поселок академиков Абрамцево», с. 86.
66. Там же, с. 217.
67. *Шмелькова Н.* Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного. СПб., 1999, с. 43.
68. «Поселок академиков Абрамцево», с. 226.
69. «Летопись», с. 78.

Плохо было и то, что Галина Ерофеева быть постоянной надежной опорой для мужа уже не могла. В мае 1981 года окружающие Ерофеевых друзья и приятели впервые заметили, что всегда такая уравновешенная и здравомыслящая Галина психически больна. «Вени дома не было – он еще с майских праздников оставался в Абрамцеве, – вспоминал Марк Фрейдкин. – Мы сидели на кухне, и Галя по своему обыкновению меня кормила. Разговор шел о каких-то пустяках, а когда я закончил как всегда обильную трапезу, она сказала: «А теперь смотри, что я тебе покажу». Она сходила в комнату и вернулась с огромной кипой разных бумаг, чертежей и перфокарт. Разложив все это на кухонном столе, а кое-что даже развесив по стенам, она с места в карьер понесла какой-то абсолютно шизофренический бред про приближающуюся комету Галлея и непосредственно связанное с этим крушение советской власти. А в заключение сказала, что вчера наконец закончила все вычисления и теперь совершенно точно знает: 21 мая (в день ее рождения) в 13.45 небо станет цвета бормотухи, на нем появится огромный телевизионный экран и диктор программы «Время» объявит, что начинается конец света. «И тут, – торжественно объявила Галя, – мне нужно будет сделать самое главное. Вот этим ножом, – она взяла в руки большой зубчатый нож для разрезания хлеба, – я должна зарезать спящего Ерофеева, а потом выброситься с балкона». Причем излагала она этот дикий и безумный текст хотя и довольно оживленно, но без малейшей экзальтации и «сумасшедшего блеска в глазах» – говорила спокойно, уравновешенно, как о чем-то будничном, давно продуманном и решенном. […] В первый (и, увы, не в последний) раз ее забрали в психиатрическую больницу буквально через несколько дней после […] разговора со мной, и, возможно, только это помешало исполнению ее чудовищных намерений. Веня говорил, что ее взяли прямо с улицы (или из магазина – точно не помню), где она разбрасывала свои перфокарты и призывала людей приготовиться к светопреставлению. На какое-то время ее в больнице привели в порядок. […] Как почти всегда бывает у шизофреников, периоды обострения чередовались с весьма длительными порой периодами просветления»[70]. «Она постепенно свихнулась от этой жизни, – полагает Марк Гринберг. – Она ведь оказалась в ситуации для нее довольно непонятной. Веню она, конечно, любила, однако длительная жизнь с тяжело больным человеком ее доконала». «Но пока был жив Ерофеев, у нее эти кризисы были реже. У Гали была такая мощная ответственность за него, что она психологически не позволяла себе этого», – свидетельствует Жанна Герасимова.

16 декабря 1981 года после срочной телеграммы Тамары Гущиной Ерофеев с женой и сестрой Ниной Фроловой выехали в Кировск. 25 декабря семья хоронила са́мого старшего брата Венедикта – Юрия. Следующий день – это день рождения Ольги Седаковой, и именно 21 декабря 1981 года датирована кичевая и трогательная открытка

70. *Фрейдкин М.* Каша из топора. С. 308–309, 312.

с котенком и надписью «С днем рождения!», которую Ерофеев ей преподнес. «Он рассказал, что купил ее в электричке и что это лучший его (Венички) портрет. И надписал в том же стиле, – вспоминает Седакова. – «Если любишь – то храни, А не любишь – то порви». Оленьке от Венички».

В 1982 году жизнь Ерофеева строилась по уже привычной схеме – запои, мучительные похмелья и как итог лечение в клинике, пришедшееся в этот раз на конец июня. Сюда знакомиться с Ерофеевым пришел прозаик Евгений Попов, который так вспоминает свою первую с с ним встречу: «Там был я, Слава Лён и жена Ерофеева Галина. Замечательный диалог был между женой и мужем, потому что Ерофеев только что вышел из реанимации и был не совсем еще адекватен. Меня он явно принимал за врача подставного. И вот он жену спрашивает:

– Как я сюда попал, в Кащенку?

– Ты запил.

– Скажи, в тот день, когда я сюда попал, как я себя вел?

– Ты встал утром, пошел в магазин, купил портвейна, выпил и пошел с катушек окончательно, тебя пришлось увозить.

– Этого я не помню. А за день до этого?

– Встал утром, портвейна… запил.

– Нет, тоже не помню. Три дня назад что было?

– Встал утром, сходил купил зубровки…

– О, зубровку помню! – все, уцепился за зубровку.

И Лён говорит:

– Венедикт, это вот Женя Попов, я хочу вас познакомить…

Ерофеев как-то не очень прореагировал на это.

Я говорю:

– Как вы себя чувствуете?

Ерофеев:

– Я себя чувствую хорошо, мне уже пора выписываться.

И так на меня стал искательно смотреть, полагая, что от меня что-то зависит».

Значительную долю разнообразия в жизнь Ерофеева в этом году внесло его путешествие на катере по северным рекам и озерам к Белому морю с сыном Светланы Мельниковой Николаем Болдыревым и еще двумя спутниками. Оно состоялось после того, как Ерофеев выписался из клиники во второй половине июля 1982 года. «Тогда собирались поворачивать северные реки назад. И мы были все уверены, что так оно и произойдет, реки повернут, и ничего не останется, и не будет этой Северной Двины, не будет этого Белого моря, не будет этой ерофеевской Кандалакши, – рассказывает Болдырев. – И мы поехали просто в последний раз посмотреть»[71].

«Сейчас в Великом Устюге, на причале штопаем дыры в бортах своего кораблика, – 7 июля писал Ерофеев Юлии Руновой. – Завтра,

71. ТВ-программа «Царицынский дом вспоминает Веничку». https://www.youtube.com/watch?v=9Se1q1GKsD4.

в воскресенье утром отплываем к Северу. Трепещу перед Белым морем. Наше сверхутлое и крохотное судно не выдержит и легкого, пиратским языком выражаясь, бриза, т.е. умеренного шторма. […] Всякую минуту тебя помню и очень люблю. Я, по-моему, впервые в жизни так выражаюсь, никогда так не говорил ни с кем, ни письменно, ни устно…»[72] «Большое тебе спасибо за письмо, милый Венька! – отвечала Юлия. – На душе стало радостнее и теплее! Мысленно всегда с тобой…»[73] Ольге Савенковой Ерофеев рассказывал, что когда экипаж катера все же попал в сильнейший шторм, он обнимал «маленькую белую собачку». «Эта «маленькая белая собачка» оказалась впоследствии догом Митькой», – прибавляет Валерия Черняк.

3 октября 1982 года после проводов Юрия Кублановского в эмиграцию Ерофеев пригласил к себе на Флотскую улицу в гости Евгения Попова. «Квартира меня поразила. Я привык – эти мастерские грязные, – вспоминает Попов. – Но у Венедикта был ухоженный, вполне буржуазный дом. Нормальная мебель, нормальное все. Подали тарелки, вилки, ложки, и мы стали выпивать».

Начиная с осени 1982 года будни Ерофеева скрашивались регулярными занятиями немецким языком, который он изучал еще в студенческие годы в МГУ. «Помню, мы с другом учили немецкий, – вспоминает Марк Гринберг. – Ходили сначала заниматься к одной знакомой, потом разогнались и поступили на заочные курсы на Дорогомиловской. Там выдавали тетради с упражнениями, и Веня очень оживился, узнав это, и сказал: «Давай мне эти упражнения, буду тоже их делать». И делал довольно долгое время, пока не срывался. К учебе он был очень склонен». Однако дело, по-видимому, было не только в том, что Ерофеев часто срывался в пьянство, но и в одном из основополагающих свойств его личности. Наделенный от природы прекрасными способностями, Ерофеев почти всегда быстро, нахрапом достигал первых блестящих результатов и ими вполне удовлетворялся. Все, что требовало усидчивости и долгого однообразного труда, приводило его в уныние, и он при всей своей тяге к систематизации остывал и бросал начатое. Владимир Муравьев как раз о занятиях Ерофеева иностранными языками писал: «Ни один язык он так и не одолел. Занимался языком пунктуально, говорят, на занятиях немецким в последние годы был первым учеником, это он мог, а чтобы действительно превзойти язык… Ему нужен был близкий барьер, там, где сразу виден результат. Как говорят: «Социализм сегодня», результат сегодня»[74]. Недаром Евгению Попову, когда он пришел в гости на Флотскую улицу, Ерофеев признался: «Я решил так: как только тройку получу, тут же прекращаю изучать язык».

Себя как первого ученика Ерофеев охарактеризовал в письме к Тамаре Гущиной от 13 ноября 1982 года: «…могу похвалиться; за

72. «Летопись», с. 78–79.

73. Там же, с. 81.

74. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 575.

октябрьские контрольные работы, сочинения по немец<кому языку> и пр<очее> получил опять «отлично». (За все сентябрьское – то же самое.) К 20/XI мне надо сдать столько переводов, что я схватился за голову и отложил на время все эти атрибуты Беранже и Хафиза: девок и вино. Быть круглым отличником на 45-м году жизни немножечко нелепо, но все-таки чуть лучше, чем в этом же возрасте быть забулдыгой и блядунишкой. Хорошо еще, что сохранилась четкость памяти, въедливость в немецкие тексты и интерес ко всему земному и небесному, от Аристотеля до Фарабундо Марти»[75].

В этом же письме Ерофеев рассказывал сестре о том, как складываются его отношения с сыном: «С Венедиктом младшим усложнено. Хоть и установлена телеф<онная> связь с его школой-интернатом, он без матери не отваживается выйти на свет божий, в т<ом> числе в столицу, а мать приглашать в дом я не берусь: у нее прежняя остервенелость в отношении Галины [...]. Посмотрим. Во всяком случае, ему там осталось недолго. В 20-х числах ноября туда нагряну»[76]. Нежно любивший Венедикта-младшего в годы его раннего детства (Игорь Авдиев даже вспоминал, что Ерофеев писал «учебники для маленького сына Венедикта Венедиктовича по истории России, по русской литературе, по географии»[77]), позднее Ерофеев к сыну несколько поостыл. «Это в отца, – полагает Нина Фролова, – отец наш все говорил: «И зачем они растут, оставались бы маленькими…»[78] «Мы с матушкой в Мышлине жили, – вспоминает Ерофеев-сын. – Он меня навещал. Он меня всегда спрашивал: «Ну, дурачок, чего читаешь?» Я ему говорил, ну вот… «Тома Сойера». Ему всегда не нравилось то, что я читаю. Он делал такую гримасу, и этот его знак – ладонью – отторгающий»[79]. «Я знал, что у меня отец великий писатель, – признается Венедикт в еще одном интервью, телевизионном. – Я побаивался его, побаивался. Даже, скорее, не побаивался, а стыдился за себя – я бы это слово здесь применил. Потому что он все время на меня возлагал большие надежды. Очень большие. Что я буду читать, и, глядишь, что-то путное из меня получится. Он всегда говорил: «МГУ, МГУ, МГУ – там уже профессора знают о твоем существовании, ты будешь там учиться». Поэтому его приезды напрягали меня в детстве, честно скажу. Я вообще считаю, что гениальным людям не стоит никого рожать, потому что им и без этого хватает»[80].

---

75. *Ерофеев В.* Письма к сестре. С. 132. Фарабундо Марти – революционер, в честь которого был назван коммунистический «Фронт национального освобождения» Сальвадора, в начале 1980-х годов часто упоминавшийся в советских пропагандистских телевизионных репортажах.
76. «Летопись», с. 82. При публикации в журнале «Театр» этот фрагмент письма был купирован.
77. *Авдиев И.* Некролог, «сотканный из пылких и блестящих натяжек». – В кн.: *Ерофеев В.* Оставьте мою душу в покое (Почти всё). М., 1997, с. 404.
78. *Ерофеев В.* Мой очень жизненный путь. С. 532.
79. *Ерофеев-младший Вен.* Тот, который завязал. – «Новая газета», 26 августа 2010 года.
80. ТВ-программа «Письма из провинции. Город Петушки (Владимирская область)». http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20920/episode_id/1460999/

В итоге к сыну Ерофеев выбрался не в двадцатых числах ноября 1982 года, как собирался первоначально, а только к 3 января 1983 года, то есть ко дню рождения Венедикта-младшего. «Прихватив гостинцы, отъехал на 17-летие Венедикта Ерофеева, – рассказывал Ерофеев-старший в письме к Юлии Руновой. – …Первые январские дни прошли сравнительно воздержанно. Мы с сыном по мере сил держались в отдалении от всех других и позиционировались. Все благое в ночь с пятое на шестое полетело к свиньям собачьим. Меня облепили караваевские ханыги, учителя зимаковские с Зимачихой во главе, совершенно пьяные, праздные и дремучие. И ночь на шестое кончилась только в ночь на 11-ое. В этот день возвращался автобусом «Караваево – Петушки», вцепившись в печень. По выезде в Москву застал уже бабий консилиум. Потом серия звонков знакомым медикам, и к вечеру того же 11-го, в такси был уже в 45 км от Москвы на берегу Пахры. Это полубольница, полусанаторий, и я в нем уже 10-й день»[81].

Здесь нужно сказать несколько слов о тогдашнем физическом и нравственном состоянии Валентины Зимаковой. В январе она еще работала учительницей в караваевской средней школе, но в этом же году участь Валентины переменилась. «Восемьдесят третий год… Она не явилась в школу, то есть прогул, и это прощено не было, – рассказывает Венедикт Ерофеев-младший. – Ее уволили на двадцатом году службы в школе, то есть, если бы еще годик проработала, она могла бы потом спокойно выходить на пенсию. А так она пошла телят кормить, она работала телятницей, я ей помогал»[82]. Возможно, Валентина Зимакова и без Венедикта Ерофеева-старшего приобрела бы пристрастие к алкоголю, равно как и душевная болезнь Галины Носовой, вероятно, развилась бы и не встреть она Ерофеева. Однако и в том и в другом случае тесная близость с Ерофеевым, скорее всего, ускорила и усилила течение пагубных процессов, а может быть, особенно в случае с Валентиной Зимаковой, прямо спровоцировала их. «Не случайно жизнь двух его жен (так называемой Зимачихи – Валентины Зимаковой и Галины Носовой) закончилась трагически, – пишет Людмила Евдокимова. – И только Рунова осталась сама собой, продолжая работать биологом по причине твердости характера».

Еще печальнее, чем январский визит в Караваево, завершилась в 1983 году летняя поездка Ерофеева на машине вместе со Славой Лёном из Москвы в Ленинград. Они, как бы варьируя сюжет «Москвы – Петушков», останавливались в каждом населенном пункте из тех, что упоминаются в «Путешествии из Петербурга в Москву» Александра Радищева, и отмечали это событие. В Ленинграде веселье продолжилось. В результате Ерофеев с приступом белой горячки вновь оказался в психиатрической клинике Кащенко.

81. «Летопись», с. 83.

82. ТВ-программа «Письма из провинции. Город Петушки (Владимирская область)».

С лета 1982 года Венедикт и Галина больше не имели постоянного жилья в Абрамцеве, но у них оставалось там множество друзей и приятелей, на чьих дачах Ерофеев проводил летние и осенние дни и даже недели (в первую очередь здесь нужно назвать имя Сергея Толстова). «Помню хорошо один эпизод, – рассказывает Марк Гринберг. – Мы были в Абрамцеве, сидели на крылечке, курили и услышали по нашему радио – а это было то ли первое сентября 1983 года, когда случилась история с корейским авиалайнером, то ли следующий день – мутное первое сообщение о том, что этот самый лайнер проследовал куда-то… Я сказал: ничего не поймешь, может, и правда какой-то инцидент… Хотя я был уже взрослый дядя, мне почти тридцать лет было в этот момент. А Веня на меня с удивлением посмотрел и сказал: «У, теленок, ты разве не понял, что наши грохнули пассажирский самолет? Пошли слушать «голоса», сейчас скажут». Он меня удивил тогда не столько проницательностью, сколько мгновенной готовностью предположить самое худшее»[83].

К концу 1983 года отношения между Венедиктом и Галиной Ерофеевыми опасно обострились. Одной из причин стало ерофеевское, скажем так, донжуанство, которое наконец положило предел даже ангельскому терпению его жены. «Атмосфера в доме чуть разрядилась после 7 ноября; до того речь шла уже о разводе и размене нашей квартиры на две однокомнатные по разным (как можно более удаленным) концам города, – еще 13 ноября 1982 года докладывал Ерофеев в письме к сестре Тамаре. – Я, как всегда, был невинен; виновато «бабьё» – не надо бояться этого вульгаризма»[84]. «Он был интриган, это однозначно. Он ужасно любил всевозможные интриги с участием разных дам, – вспоминает актриса Жанна Герасимова, познакомившаяся с Ерофеевым как раз в 1983 году. – Он окружал себя женщинами, любил или не любил их – это уже не имело значения, но так, чтобы все это клубилось вокруг… Ненависть, ревность… А он этим как бы питался».

Но не только Галина в этот период проявляла сильное недовольство Ерофеевым, но и Ерофеев Галиной. Именно жену Венедикт был склонен винить в том, что летом 1983 года его поместили в психиатрическую клинику. Игорь Авдиев, явно с подачи Ерофеева, прямо назвал его водворение в клинику Кащенко «деянием Галины Носовой»[85]. Ей и раньше случалось принимать участие в отправке мужа на Канатчикову дачу, однако на этот раз Венедикта что-то явно насторожило и раздражило больше обычного.

---

83. Речь идет об одной из самых крупных в истории авиации катастроф – пассажирский авиалайнер Boeing 747–230B южнокорейской авиакомпании KoreanAirLines, летевший из Нью-Йорка в Сеул, случайно сбился с курса и над Сахалином был сбит советским военным истребителем. – *О.Л., М.С.*

84. «Летопись», с. 81. При публикации в журнале «Театр» этот фрагмент письма был купирован.

85. *Авдиев И.* Предисловие. С. 165.

Как это почти всегда бывает, однажды возникнув, разговор о расставании и разделе имущества возобновлялся между супругами вновь и вновь. «Галя в <19>84 году, пребывая в болезненном состоянии, подала заявление на развод», – со слов Ерофеева позднее записала в дневнике Наталья Шмелькова[86]. Похоже, Ерофеев решил всерьез воспользоваться этим поводом, чтобы наконец официально зарегистрировать свои многолетние отношения с Юлией Руновой.

Дело дошло даже до того, что Венедикт осматривал новое жилье, которое могло бы достаться ему в случае размена квартиры с Галиной. «Звоню Юле, приглашаю на смотрины ждановской квартиры. Охотно соглашается», – записал Ерофеев в дневнике 8 января 1984 года[87]. «В ожидании квартирных смотрин и расторжения брака […] Галина появляется вечером и призывает быть готовым к завтра», – отметил он в своем блокноте 9 января[88]. 10 января он пишет в дневнике: «Я с каждым днем все одушевленнее. Дворец расторжения браков. Долгая, но веселая морока. Галина мрачна, как окунь. Звонок к Юлии о состоявшемся. О чувстве свободы. И пр.»[89] И, наконец, 11 января в блокноте появилась следующая запись: «Итак, ожидать до 10 апреля. А покуда – я один»[90].

1 и 2 февраля Ерофеев провел у Руновой, предаваясь «воспоминаниям и прожектам»[91]: «О женитьбе, о перемене фамилии, о будущей квартире. Юлия на все согласна»[92]. Однако 7 февраля Галину Ерофееву на несколько месяцев поместили в психиатрическую клинику – ее развод с Ерофеевым автоматически откладывался. Пребывая в больнице, Галина «свою мать и тетку умоляла уговорить Веню взять заявление обратно»[93]. В течение оставшихся месяцев 1984 года ситуация была в подвешенном состоянии, и Ерофеев жил то на улице Удальцова, где получила квартиру Юлия, то у себя на Флотской, куда 28 июля возвратилась Галина. В августе Ерофеев и Рунова вместе побывали на Кольском полуострове – это путешествие оказалось последним визитом Венедикта в родные края. «Все случайные встречи, и последняя на каком-то концерте, уже после операции на горло, когда он говорил голосом робота, начинались фразой: «Поехали на родину!», – вспоминает Елена Романова.

И все-таки в конце концов Ерофеев остался на Флотской улице с Галиной. «С Руновой я в разладах, – 30 января 1985 года напишет он Тамаре Гущиной. – Если в прошлом году я приблизит<ель>но поровну

86. *Шмелькова Н.* Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного. С. 66.

87. «Летопись», с. 85. «Ждановской», то есть располагавшейся неподалеку от метро «Ждановская» (ныне «Выхино»).

88. Там же.

89. Там же.

90. Там же.

91. Там же, с. 86.

92. Там же.

93. *Шмелькова Н.* Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного. С. 66.

делил время между ул. Флотской и ул. Удальцова, то в 85-м я ни разу к ней не появлялся и не позвонил. Пусть чувствует, до какой степени я бываю во гневе свиреп, и прекратит свою порочную стратегию терроризма и пошлого диктата»[94]. Несостоявшееся изменение судьбы Венедикта Ерофеева и Юлии Руновой если и не поставило окончательную точку в отношениях между ними, то сильно охладило обоих, особенно Юлию.

Из других событий жизни Ерофеева в 1984 году нужно еще упомянуть о его визите в середине мая в Караваево к сыну, которого призвали в армию, а также о его временной службе консьержем в многоэтажном ведомственном доме.

О присутствии Ерофеева на проводах сына в армию вспоминает Ерофеев-младший: «Один из мужиков подошел к отцу и стал его укорять за то, что оставил семью на произвол судьбы. Отец молча слушал и был грустен. И вдруг рассмеялся, так искренне, от души. А вызвала смех фраза: «Ребенок рос, и мать его растила». Рассмеялся и сказал опять-таки грустно: «Мужик, да ты поэт…»[95]

А некоторые интересные топографические подробности о том месте, где Ерофеев служил консьержем, отыскиваются в мемуарах Елены Игнатовой: «Я приехала в Москву на один день, Венедикт был на дежурстве, и мы условились, что я приду к нему на работу. Жена Венедикта Галя подробно объяснила, как его найти, и летним утром я отправилась в путь. […] Венедикт поджидал меня на улице, и я еще раз подивилась странности нашей жизни. Среди послевоенных бараков-развалюх, где вход в квартиры был прямо с улицы, а окна в полуметре от земли, высился огромный дом с пандусами, подземным гаражом, какими-то стеклянными галереями. Венедикт служил в этом доме консьержем. В его дежурке на столе были разложены словари и пухлый немецкий том, он в ту пору занимался немецким. Проходившие мимо жильцы поглядывали на него с интересом и уважением. […] Они были бодры и подчеркнуто доброжелательны. Худоба и высокий рост Венедикта особенно бросались в глаза рядом с этими солидными, крепенькими людьми. Я обратила внимание на то, что большинство из них были ниже среднего роста, и Венедикт сказал, что ничего странного нет – в этом доме живут космонавты»[96].

Однако главное событие 1984 года случилось на самом его исходе. «В канун 85 года сел, за 3 часа до звона шампанского, – записал Венедикт Ерофеев в дневнике в этот день, – начинаю работать над пьесой «Вальпургиева ночь»[97].

94. «Летопись», с. 88. При публикации в журнале «Театр» этот фрагмент письма был купирован.

95. *Фурсов А.* Снятие с креста. С. 4.

96. *Игнатова Е.* Обернувшись. Венедикт.

97. «Летопись», с. 88.

SUMMARY

Nina Tsyrkun
Repartition in black
Feminism and cinema.

Boris Lokshin
Project "Trump"
Imagery carried by Trump.

Alexandra Arkhipova, Anna Kirzyuk, Elena Yugai
Man's man: from comrade towards commodity
On conception of male and female identity in Russia.

Elena Stishova
Acting up
Review of Alexei German-jr's DOVLATOV (Russia – Poland – Serbia).

Anna Narinskaya
Jacket and privy freedom
Review of Alexei German-jr's DOVLATOV (Russia – Poland – Serbia).

Elena Okopnaya:
«...about every voice»
Interviewed by Marina Toropygina.

Veronika Khlebnikova
Puppy, mutt and whiffet
Review of Wes Anderson's ISLE OF DOGS (USA).

Andrei Plakhov
Models
Review of Adina Pintilie's TOUCH ME NOT (Romania – Germany – Czechia – Bulgaria – France).

Larisa Malyukova
Jest-book
Review of Malgorzata Szumowska's TWARZ (Poland).

Nina Tsyrkun
Deer Hunting
Review of Erik Poppe's UTØYA 22. JULI (Norway).

Andrei Vasilenko
Gesture
Review of Lav Diaz' ANG PANAHON NG HALIMAW (Philippines).

Anton Dolin
Examination
Review of Philip Gröning's MEIN BRUDER HEIßT ROBERT UND IST EIN IDIOT (Germany – France – Switzerland).

Elena Plakhova
Vs Sissy
Review of Emily Atef's 3 TAGE IN QUIBERON (Germany – Austria – France).

Yulia Gulian
The other Iranian
Review of Mani Haghighi's KHOOK / THE PIG (Iran).

Igor Sukmanov
A French movie
Review of Benoît Jacquot's EVA (France – Belgium).

Zara Abdullayeva
Double life
Review of Corneliu Porumboiu's FOTBAL INFINIT (Romania).

Sergei Tsyrkun
Just before the war with Ethiopians
On Berlinale's Retrospective Weirmar Cinema Revisited.

Vasily Zharkov
Awkward democracy
On Weimar Republic.

Veronika Khlebnikova
Let this air will be a witness
Review of Sergei Loznitsa's VICTORY DAY (Germany – Lithuania).

Oleg Kovalov
Aesthetics of defeat
Review of Sergei Loznitsa's VICTORY DAY (Germany – Lithuania).

Evgeny Maizel
Dead, because omnipotent
Review of Armando Iannucci's THE DEATH OF STALIN (France – Gr. Britain – Belgium).

Anna Zakrevskaya
An old dark house
Review of Joe Wright's DARKEST HOUR (USA – Gr. Britain).

Vsevolod Korshunov
Nolan's manifesto
Review of Christopher Nolan's DUNKIRK (Netherlands – Gr. Britain – France – USA).

Mikhail Idov
Against truth
Review of Craig Gillespie's I, TONYA (USA).

Zinaida Pronchenko
On the whole
Review of Ridley Scott's ALL THE MONEY IN THE WORLD (USA).

Natalya Fadeeva
Penelope
Review of Aaron Sorkin's MOLLY'S GAME (China – USA – Canada).

Dmitry Krivosheev
Meet the parents
Review of Jordan Peele's GET OUT (Japan – USA).

Anton Dolin
Subtle matter
Review of Paul Thomas Anderson's PHANTOM THRED (USA).

Larisa Malyukova
Don't forget
Review of Lee Unkrich, Adrian Molina's COCO (USA).

Maxim Kazyutchits
A post
Review of Steven Spielberg's THE POST (Gr. Britain – USA).

Nikita Kartsev
The Grail game
Review of Steven Spielberg's READY PLAYER ONE (USA).

Federico Garcia Lorca
Trip to the Moon
A script for a short film.

Lev Naumov
Film FILM
On Beckett as a script-writer.

Dmitry Bykov
Life of outstanding people, or Miserable make-shift of literature
Writer's notes.

Oleg Lekmanov, Mikhail Sverdlov
Venedict: Moscow — Abramtsevo — Moscow
Chapter from the book VENEDICT EROFEYEV. OUTSIDER.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

№3/4 2018

3/4

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместители главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

спецпроекты Екатерина Титаренко

редактор «Синематеки» Владимир Кочарян

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 23.03.2018. Подп. к печати 05.04.2018
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 18,5

Тираж 3 000 экз.

Заказ 23565
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

16+

© Журнал «Искусство кино», 2018

ISSN 0130-6405